ZAPISKI MUZEALNE



W. GOSIENIECKI

WYDAWNICTWO · TOWARZYSTWA
MUZEALNEGO w POZNANIU MDCCCCXX

ZAPISKI MUZEALNE

ZESZYT IV-V

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MUZEALNEGO w POZNANIU MDCCCCXX

PREMJUM BEZPŁATNE DLA CZŁONKÓW ZA ROK 1919 i 1920
CENA ZESZYTU DLA NIECZŁONKÓW MK.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI M. NIEMIERKIEWICZA W POZNANIU

CZCIONKAMI DRUKARNI W. TOMASZEWSKIEGO, POZNAŃ, PODGÓRNA 10.
TABLICE WYKONANE W ROTOGRAWURZE W DRUKARNI ŚW. WOJCIECHA.

P. Bieńkowski:

O rzeźbach grecko-rzymskich
na zamku XX. Czartoryskich w Gołuchowie.

Studjum obecne pragnie, tak jak analogiczna moja praca: O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie, zadosyćuczynić dwom potrzebom. Pod względem praktycznym zmierza do określenia, jakie właściwie dzieła plastyki greckiej i rzymskiej znajdują się w zbiorach polskich, pod względem zaś ideowym zdąża do wyświetlenia stosunku, jaki w twórczości starożytnej zachodził między oryginalnemi rzeźbami, a kopjami tudzież przeróbkami, a zarazem do zgłębienia warunków psychologicznych, śród których kopje jednego i tego samego oryginału wypadały nieraz bardzo odmiennie. Gdzie oryginał jest zachowany — wypadek bardzo rzadki — tam odpowiedź na powyższe pytania nie ulega zbyt wielkim zastrzeżeniom. W przeciwnym razie jest bardzo trudno, często niepodobna oznaczyć ściśle granicę, jaka dzieli wierne, to jest wolne od wszelkich późniejszych dodatków kopje od świadomych przeróbek czyli naśladownictw pierwowzoru, dokonanych przez artystę, mającego widoczną pretensję do samodzielności, ale na modłę starożytną bez skrupułu korzystającego z cudzej inwencji. W dodatku przy takich przeróbkach musimy sobie zadać dalsze pytanie, czy doszły do rąk naszych w oryginalnem ujęciu, czy też znowu mamy przed sobą tylko późniejsze ich odtworzenie. Innemi słowy całe badanie obraca się około pytania, ile i jakie ogniwa pośrednie przedzielają dany zabytek sztuki od greckiego oryginału. Takie studja, jakeśmy podnieśli we wstępie zacytowanej pracy, należą do najważniejszych, ale i najtrudniejszych zadań naszej nauki, a że wymagają niechybnej pamięci kształtów i motywów, bardzo rozległego znawstwa zabytków i wrodzonego, a przynajmniej wyrobionego poczucia stylu, więc ich dotychczas na wielką skalę nie robiono. Zaledwie pierwsze zdobycze na tem polu nauka zawdzięcza monachijskiej szkole archeologów z A. Furtwänglerem na czele. Rzecz naturalna, że pytania powyższe można tylko w wielkim związku rozpatrywać, albowiem tylko pogląd na długie szeregi pokrewnych zjawisk zdoła nas pouczyć i dostarczyć danych do wydania syntetycznego sądu.

Studjum poniższe może być już ze względu na szczupłą ilość antyków, któremi się zajmuje, tylko drobnym przyczynkiem do rozwiązania tej kwestji. Rzeźb z marmuru jest w Gołuchowie tylko siedemnaście, pochodzących przeważnie z rezydencji Napoleona I i cesarzowej Józefiny w Malmaison. Z nich jedna główka Afrodyty (De Witte, Description d'antiquités à l'hotel Lambert, p. 153, n. 147), wywieziona z powodu wojny do Drezna i tam ukryta dotychczas w podziemiu jednego z muzeów, nie mogła wejść w skład niniejszej pracy. Za to została uwzględniona głowa bronzowa naturalnej wielkości, która tylko materjałem rożni się od reszty rzeźb gołuchowskich. Pomiędzy owemi siedemnastu utworami jest większość takich, dla których kwestja pierwowzoru jest z rozmaitych przyczyn podrzędną albo drugorzędną. Inne są cennemi przyczynkami i wzbogaceniem dotychczasowego zasobu antyków, ale problemu naukowego w sobie nie zawierają tak, że tylko co do czterech pytanie, czy mamy przed sobą samodzielne utwory czy kopje, a jeśli kopje, jakiej wartości są one i dlaczego wypadły tak, a nie inaczej, zyskuje szersze naukowe znaczenie. Tak czy owak pytanie to przewija się jak srebrna nić przez całą rozprawę i łączy poniekąd luźne jej ustępy w organiczną całość.

I.

Głowa t. z. Safony (tabl. I); w 0.26; odległość od końca brody do chusty nad czołem = 0.165; od szczeliny ustnej do chusty = 0.12; długość gałki ocznej = 0.04; odległość wewnętrznych kątów oczu = 0.035. Z marmuru włoskiego luneńskiego, pokrewnego kararyjskiemu. Przedtem w zbiorze Pourtalès (catal. n. 15). Wspomniana w De Witte'a Description, p. 154, n. 149 jako „tête d'une femme inconnue" i tak samo w Przewodniku po Muzeum w Gołuchowie (Poznań, 1913), który p. 26 odnosi ją do III wieku prz. Chr.

Nos, połowa obu uszu i popiersie wraz z szyją są nowe; tył głowy owiniętej chustą jest niewykończony.

Już z proporcyj czoła, oczu i stosunku ich do twarzy widać, że mamy przed sobą typ V wieku przed Chr. Naturalnie nie grecki oryginał, ale rzymską kopję, robioną niemal wyłącznie dłutem, a więc z początków cesarstwa; tylko w kątach ust i dziurkach od uszu widać ślady świdra.

Głowa ta jest drugą dotychczas znaną kopją tego samego pierwowzoru greckiego, który w pełnej postaci jest odtworzony w marmurowym posągu, znajdującym się po dziś dzień w rzymskiej Villa Albani, znanym dawniej pod nazwą Sapho Albani, dzisiaj Kory Albani (repr. Brunn-Bruckmann, Denkm. n. 255; Helbig, Führer n. 1922). Dowodzi tego oprócz ogólnego podobieństwa taki sam strój głowy z nieznaczną różnicą o tyle, iż warkocz gołuchowskiej głowy jest wyżej upięty, wskutek czego t. z. **kekryfalos** nie ciąży ku dołowi, jak tam, lecz zakreśla w profilu krótki, ale energiczny półowal. Dalej włos na skroniach, który w falistych, krótkich smugach wymyka się z pod czepca, jest tak samo zgarnięty za uszy, odsłaniając je w całości. Takie samo wreszcie czoło szerokie, a niskie. Ale poza tem krój twarzy jest odmienny. W gołuchowskiej głowie policzki są pełne, grube, znamionujące czerstwość i dosyt, oczy podłużne, wąsko otwarte, z powiekami twardo zarysowanemi, ale lekkiemi, usta o zbyt delikatnych wargach, lekko rozchylonych. Kształtu ucha z powodu złego stanu zachowania nie podobna na pewno określić. Wyraźnie koniuszki uszu są mięsiste i nie przyrośnięte do policzków. Jednem słowem gołuchowską głowę znamionuje upodobanie w krągłych matronalnych kształtach. W przeciwieństwie do niej głowa Kory Albani (najlepiej repr. Ahrem, D. Weib in d. ant. Kunst, fig. 120) odznacza się ściągłemi rysami, subtelnie wymodelowanemi o szlachetnym wyrazie, pełnym energji i inteligencji.

Jak wytłumaczyć te niezgodności i różnice? Odpowiedź będzie poniekąd zawisła od tego, do jakiego kierunku rzeźby, do jakiej szkoły zaliczymy oryginał Kory Albani? Niektórzy uczeni, jak A. Kalkmann (Arch. Anzeiger 1897, p. 136) i W. Klein (Gesch. d. griech. Kunst II, p. 126) przypisali go starszemu Praksytelesowi, a zatem postaci nieuchwytnej, bo na poły legendarnej. Pierwszy A. Furtwängler (Meisterwerke d. griech. Plastik, p. 100) wymienił Korę Albani z Fidjaszem. Tę myśl podchwycił H. Schrader (Jahreshefte d. österr. arch. Institutes XIV (1911), p. 35—88) i wciągnął do swego rozległego studjum o Fidjaszu. Punkt wyjścia Schradera nie jest nowy, ale warto mu się przypatrzyć.

Do niedawna — rozumuje Schrader — uchodziły rzeźby partenońskie za utwory Fidjasza przynajmniej w tym sensie, że jemu przypisywano pomysł, a może i wykonanie minjaturowych modeli owego wielkiego zespołu plastycznego, obejmującego 92 metop, fryz długi na 100 m i obie grupy przyczółkowe. W marmurze pentelickim mieli je wykuć liczni jego towarzysze i uczniowie. Wiara w Fidjasza opierała się na jednolitości i podniosłości wrażeń, jakie budzi ów poczet arcydzieł, a w dodatku Plutarch wyraźnie Fidjaszowi przypisuje rolę pierwszego doradcy Peryklesa w wszystkich przedsięwzięciach, zmierzających do upiększenia Akropolji ateńskiej. Miłem uczuciem pewności, w którem się kołysała dawniejsza nauka, pierwszy zachwiał poważnie O. Puchstein (Jahrbuch d. deutsch. arch. Inst. V, 1890, p. 97), poddawszy analizje stylowej minjaturową, lecz, jak się zdaje, wierną kopję Ateny Partenos, znalezioną w Varvakion. Uczony berliński wygłosił domniemanie, że kopja ta mimo rzemieślniczej niezręczności, jaką okazuje, daje nam o stylu tego pierwszorzędnego dzieła Fidjasza prawdziwsze wyobrażenie niż którakolwiek inna. A styl ów zbliża się wyraźnie do stylu rzeźb olimpijskich, jeszcze nie całkiem oswobodzonych z więzów archaizmu. Odtąd upowszechniło się w niektórych kołach nauki niemieckiej mniemanie, że sztuka Fidjasza wykwitła wprawdzie bujnie i świeżo, lecz nie jako kwiat Peryklesowskiej swobody dłuta, ale na szerokiem podłożu jeszcze na poły archaicznej, niemal skrępowanej sztuki wojen perskich. Konsekwentnie przyjęto, że z liczby metop i figur Partenonu te właśnie wyszły z pod dłuta samego mistrza, które okazują styl prostszy i surowszy od innych. Jednem z takich dzieł jeszcze na poły skrępowanych, które Schrader przypisuje Fidjaszowi, jest wielki reljef eleuzyński, przedstawiający pożegnanie Tryptolema z Demeterą i Korą przed wyruszeniem w świat (repr. fig. 40). Otóż przypuszcza Schrader za przewodem R. v. Schneidra (Jahrb. d. Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII 1, 1891, p. 72 sq.), że mistrz ateński odtworzył na tym reliefie swoje własne posągi, których



A.



B.

GŁOWA T. ZW. SAFONY.



A.



B.

GŁOWA JUNONY.

kopje zachowały się dotychczas: Demetery w Cherchel, Kory w Villa Albani. Specjalnie Fidjaszowy styl tego drugiego dzieła upatruje uczony niemiecki w szeregu znamion, spólnych z Ateną Partênos. A mianowicie szerokie ustawienie postaci, sylweta ogólna, dająca się wpisać w prostokąt, pełność i obfitość draperji, ułożonej w trzech warstwach, ramiona przylegające do tułowia, a rozszerzone umyślnie płaszczem, wreszcie rodzinne podobieństwo głów szeroko i silnie zbudowanych, a jednak żywych, prawie wesołych. „Jak potężne, niemal heroiczne wrażenie — pisze Schrader — wywiera jej postać! Jak delikatny wyraz ma jej wąska, a przecież młodocianą świeżością tchnąca twarz! Z jakim królewskim wdziękiem nosi swą fryzurę, ujętą w czepiec! Prostą i spokojną architekturę głowy osadzonej na smukłej szyji podnosi podrzędny na pozór szczegół — fale włosów, które na skroniach gęsto się wiją i spływają z małżowiną uszną.“

Ostatnie zachwyty i do gołuchowskiej można odnieść repliki i byłoby bardzo cennem i ważnem, gdybyśmy w niej posiadali przynajmniej średnio dobrą kopję Fidjaszowego utworu. Podnieść jednak należy, że styl jej, o ile w zewnętrznych szczegółach się wyraża, nie popiera tego domniemania. Raczej pewne typy ucznia Fidjaszowego, Alkamenesa, n. p. statua Hery albo Demetery w muzeum kapitolińskiem (repr. Praschniker, Jahreshefte XVI 1913, p. 128 sq; Helbig, Führer 3 n. 857) okazują podobnie zgrubiałe i zaokrąglone rysy twarzy. Zresztą przy dzisiejszym stanie nauki niema sposobu, jak rozstrzygnąć kwestję autorstwa Fidjasza, szczególnie co do tego dzieła. Niepodobna nawet odpowiedzieć na ogólne pytanie, czy istotnie Fidjasz był jeszcze na pół archaicznym rzeźbiarzem, czy też uosabia zenit swobody twórczej wcielonej w grupy przyczółkowe Partenonu. Piszący pozostaje przy dawnej opinji, że Fidjaszowi należy przypisać z rzeźb attyckich V wieku te, które od wieku uchodzą zgodnie za non plus ultra plastyki starożytnej, ale przyznaje, że na tej podstawie równie budować nie można jak na teorji Schradera.

Z tem wszystkiem można i dzisiaj określić stosunek obu replik do siebie i do domniemanego pierwowzoru. Możliwe są dwie ewentualności. Albo Kora Albani jest wiernem odtworzeniem oryginału, a w takim razie gołuchowska replika jest niejako pogrubieniem i zmatronizowaniem typu, albo odwrotnie gołuchowska głowa zbliża się bardziej do oryginału, a albańska statua jest tylko jego wydelikaceniem i uduchowieniem. Mojem zdaniem pierwsza alternatywa jest prawdopodobniejsza. Za nią przemawia powszechny proceder rzymskich kopistów, którzy greckie oryginały — o ile były z marmuru, a więc polichromowane — musieli kopjować na oko, bez pomocy odlewów gipsowych, a do tego rzadko wnikali w intencje pierwotnych mistrzów, poprzestając na ogólnikowych kształtach odnośnej epoki czy szkoły, tak że kopja, która ma więcej wyrazu, jest zazwyczaj bliższą pierwowzoru. Wprawdzie zdarzają się wyjątki. N. p. Apollo Giustiniani lub Niobida watykańska są z pewnością wysubtelnionemi kopjami, a raczej przeróbkami w duchu późniejszych norm i upodobań. Ale takim warjantem gołuchowska głowa na pewno nie jest. Raczej można przypuścić, że pełniejsze i spokojniejsze jej kształty zostały wywołane pewną zmianą znaczenia, jaką odtwórca wprowadził do pierwotnego posągu. Być może mianowicie, że statua, do której należała gołuchowska głowa, miała przedstawiać już nie dziewiezą Korę, ale Demeterę lub inną matronalną postać.

Jakkolwiek się rzecz ma, nie zabraknie, jak sądzę, uczonych, którzy z odmienności wyrazu gołuchowskiej kopji wyciągną dalekie wnioski, odnoszące się do twórcy pierwowzoru. Powiedzą, że nie albańska, ale gołuchowska replika odtwarza wierniej styl mistrza, z którego pracowni wyszedł oryginał. I kto będzie podzielał naszkicowaną powyżej teorję Schradera, nie omieszka odnieść tych wniosków do osoby Fidjasza. Wszystkie te okoliczności sprawią, że gołuchowska Kora z pewnością zostanie powitana w nauce jako cenny i ważny nabytek.

II.

Głowa Junony (tabl. II); w. 0.345; od końca podbródka do porostu nad czołem 0.195; od linji ust do tegoż porostu = 0.14. Z marmuru białego włoskiego. Przedtem w zbiorze Pourtalès (catal. n. 73) wspomniana w De Witte'a Description p. 153, n. 146. Koniec nosa nowy, tak samo popiersie wraz z szyją i obu lokami, spadającymi na ramiona. Przyprawione są także dwie trzecie warkoczyka nad karkiem. Część zaś włosów na tyle głowy poza diademem jest tylko z grubsza obrobiona, bez jakichkolwiek śladów czepka (t. z. opistosfendone). Widoczne są tylko płaskie pasemka włosów, rozczesanych pośrodku głowy. Górna warga nieco wykruszona. W włosach, uszach i ustach szablonowe żłobki od świdra ruchomego, wskazujące, że gołuchowska głowa jest robotą epoki Antoninów.

Na pierwszy rzut oko uderza jej wielkie podobieństwo do głowy słynnego posągu watykańskiego, t. z. Hery Barberini (repr. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 873, 874). Leży ono głównie w górnych częściach twarzy, w czole nieco więcej modelowanem, w ostro zarysowanych łukach brwi, w głęboko pod niemi osadzonych, łagodnych oczach, wąskich a długich, wreszcie w policzkach niezbyt pełnych. W dodatku bujny włos jest u obu prawie tak samo ułożony

i ozdobiony wysokim diademem w kształcie sierpa. Natomiast odrazu uderza, że dolna część twarzy jest tu inaczej ukształcona. Jest ona znacznie krótsza, ma podbródek wątlejszy, mniej energiczny, wargi delikatniejsze, a przedewszystkiem odległość nosa od szczeliny ustnej jest tu mniejsza. Skutkiem tego wyraz twarzy jest tu mniej twardy, łagodniejszy. Różnice te są tak znaczące, że trudnoby było w gołuchowskiej głowie widzieć kopję tego samego oryginału, gdyby nie to, że na drugiej replice, która się znajduje w Mus. Chiaramonti (repr. Overbeck, Atlas z. Kunstmythologie, tabl. IX, 11; Amelung, Vatik. Katalog, tabl. LXIX) spotykamy już te same rysy, chociaż nie tak silne zaakcentowane. Ta druga kopja stanowi więc jakby pośrednie ogniwo ideowe między głową Hery Barberini, a gołuchowską, która zatem wchodzi do rodziny typu jako trzecia kopja.

Co odtwórca rzymski chciał osiągnąć przez te zmiany? Oto chciał Herę przedstawić nie jako surową, zapalczywą małżonkę, gotową wywalczyć uznanie swoich praw, lecz jako uosobienie wdzięku i słodyczy, która bez użycia przymusu jedynie swoją powagą i królewską urodą panuje nad mężem. Wprawdzie takie pojęcie Hery przebija już w watykańskim posągu, który uchodzi za wierniejszą od innych kopję oryginału, ale tam silny, energiczny podbródek, grube wargi, płaskie policzki nadają jej jeszcze dość surową powierzchowność. Tymczasem tu na gołuchowskiej replice nawet włosy nad czołem przebiegają w bardziej sfalowanych i miękkich pasemkach, a nadto są wzbogacone kosmykami policzkowemi, które zwężają pierwotną szerokość twarzy.

Wobec takiego stanu rzeczy jest właściwie za śmiałe pytanie, czyjego dłuta był grecki oryginał, który się nie zachował. Jeżeli jednak je wysuwamy, to dlatego, że pewne światło rzuca na nie wspomniana głowa Hery Barberini, osadzona na tułowiu pełnym stylu i wybitnego piętna. Nie wdając się w bibljograficzne szczegóły, po które odsyłam do Overbecka Kunstmythologie III, p. 54 sq. i p. 115, tudzież do Müllera - Wieselera - Wernickego: Antike Denkmäler p. 124, — przypomnę, że sprawa autorstwa oryginału posunęła się naprzód dopiero od czasu, gdy Furtwängler (Meisterwerke p. 117) stwierdził bliskie pokrewieństwo między Herą Barberini, a tak zwaną Venus Genetrix, wyobrażoną najlepiej w posągu z Frejus w Luwrze, w którym upatruje się niemal powszechnie utwór znanego już nam Alkamenesa. W takim razie należałoby także grecki pierwowzór Hery Barberini wprowadzić w bliższy związek z tymże uczniem Fidjaszowym. Tymczasem głowa tejże Hery, jak mi się zdaje, okazuje odmienny styl (por. Einzelaufnahmen, n. 280). Za to ma dużo cech wspólnych z typami, które nauka w ostatnich czasach zwykła łączyć z nazwiskiem rzeźbiarza attyckiego Krezylasa, spółczesnego Fidjaszowi, mianowicie z Ateną Velletri, Amazonką kapitolińską podpisaną przez Sosiklesa, Meduzą Rondanini. Otóż pod tym względem głowa gołuchowska, której twarz celuje starannem wykonaniem, przynosi nam cenny sukurs. Mianowicie wymodelowanie czoła jest tu podobne jak u Amazonki kapitolińskiej. To znaczy, że czoło wąskie u góry rozszerza się nad oczami, a tam równolegle do ostrych brwi ciągnie się leciutkie, ledwie pod palcami dostrzegalne zaklęśnięcie, które zanika dopiero na środku nad nosem, gdzie linja czoła występuje nieco z profilu. Dalej włosy są całkiem skromnie i gładko zaczesane jak u Ateny Velletri. Wreszcie długie i wąskie oczy o grubych jakby wystających powiekach, obramionych delikatnemi fałdzikami, przypominają żywo jedyne, prawie pewne dzieło Krezylasa, jego portret Peryklesa, zachowany w paru kopjach. Chociaż wyraz ust i brody został w gołuchowskiej głowie, jakeśmy wyżej podnieśli, złagodzony, można jednak dostrzec w profilu, że dolna szczęka i usta wystają z policzków, podobnie jak u Meduzy Rondanini.

W przeciwieństwie do tych Krezylasowych cech zaznaczają się w ułożeniu draperji i pojęciu całej postaci wyraźne znamiona stylu Alkamenesa. Wobec tego jednak, że w Gołuchowie jest tylko głowa posągu, nie byłoby odpowiedniem wdawać się tu w analizę tułowia. Dość że pomieszanie obu stylów nasuwa wniosek, że oryginał Hery Barberini był utworem nieznanego rzeźbiarza, który łączył normy Fidjasza z Krezylasowemi i żył w drugiej połowie V wieku prz. Chr. Nie był to silny talent. Albowiem posąg jego, który połużył za pierwowzór Herze Barberini, żywo przypomina drugą Herę, t. z. Herę Borghese, dzisiaj w Gliptotece kopenhaskiej, przypisywaną powszechnie Alkamenesowi (repr. Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg, tabl. 56-58, p. 90 sq.) Oba posągi na pierwszy rzut oka wydają się identyczne, ale po bliższem obejrzeniu odkrywa się znamienne różnice, z których wynika, że Hera Barberini, a raczej jej oryginał grecki musiał być nieco późniejszy, czyli młodszy. Jego twórca musiał już znać pierwowzór Hery Borghese i umyślnie go zmienił stosownie do nowego gustu swej epoki, dając bogini większą okazałość na zewnątrz, a mniej surowości w twarzy.

Domniemanie Helbiga, Führer [3], n. 295, jakoby oryginał Hery Barberini był dopiero dziełem drugiej połowy II wieku prz. Chr., i to niejakiego Poliklesa lub Dionizjosa, tudzież hipotezę W. Kleina (Praxiteles, p. 64 sq.; Gesch. d. gr. Kunst II, p. 214 i III, p. 343), że jest on kontaminacją dwóch sławnych posągów Hery, Alkamenesowej i Polikletowej i że tej kontaminacji dopuścił się rzeźbiarz, który żył w epoce

Antoninów — pomijam jako niepoparte naukowemi dowodami.

III.

Głowa stratega greckiego (tabl. III), inw. n. 169; w 0.17; od końca brody do kończyn włosów nad czołem 0·10; od szczeliny ustnej do tego samego porostu 0·055; długość gałek ocznych po 0·019; oddalenie wewnętrznych kątów oczu 0·017. Marmur paryjski z jasnobronzową patyną. Wspomniana w Froehnera Antiquités du chateau de Goluchow, p. 210 marbres n. 6, skąd wynika, że została nabyta przez hr. Janową z X. X. Czartoryskich Izabellę Działyńską w Paryżu na aukcji Hoffmanna 15 lutego 1889 r. (catal. n. 169). Por. Pajzderski, Przewodnik, p. 28, n. 8.

Grzbiet nosa w dolnej połowie, przedni brzeg przyłbicy, prawy koniec brody są wykruszone. Szyja nie odłamana, ale gładko ucięta z dyblem metalowym w środku, z czego wnosić można, że już w nowszych czasach była osadzona na obcym torsie. Ukształtowanie jej, a mianowicie cienkość wskazują, że głowa pierwotnie należała do posążku, nie do hermy. Na samym szczycie hełmu otwór okrągły (średn. 0·07) z powierzchnią marmuru dokoła chropawą i tylko z grubszego obrobioną. Widocznie tkwiła tu metalowa kita. W oczach ślady malowanej źrenicy. Ciekawe, że także oczodoły przyłbicy były ożywione polichromją.

Jest to głowa wodza greckiego w t. z. korynckim hełmie, mocno na tył głowy zasuniętym. Na bokach hełmu szerokie klapki, należące zapewne do czapki, którą pod hełmem noszono zamiast podszewki. Sama czasza hełmu jest niezwykle długa i schodzi z tyłu tak nisko, że tylko wąska jej krawędź, zawinięta spiralnie w górę, służy za nakarcznik. Ten kształt kaptura jest niezwykły. Może upatrywać w nim należy lokalną właściwość, a może odznakę pewnej rangi, których przecież w helleńskiem wojsku nie brakło (por. Hauvette—Besnault, des stratèges Athéniens, p. 98 sq.) W żadnym razie z kształtu hełmu nie wynika, że nasz strateg musiał być Ateńczykiem. Rodzaj marmuru raczej przemawia przeciw temu.

Natomiast odrazu widać w jego twarzy rodzinne podobieństwo z wielu innemi głowami strategów, które w ostatniem dwudziestoleciu były przedmiotem osobnych studjów Arndta-Bruckmanna, Griech. u. röm. Porträts, tabl. 271—290, i Kekulégo von Stradonitz, Strategenköpfe (Abhandl. d. Berl. Akad. d. W. — Phil. hist. Klasse, 1910, n. 2). Słusznie zauważył pierwszy ich badacz A. Conze (Arch. Zeitung 1868, art. Griech. Poträtköpfe), że wszystkie są bez wątpienia portretami dowódzców i mężów stanu z niezbyt długiego okresu czasu, a mianowicie z epoki po wojnach perskich, a przed Aleksandrem Wielkim. „Albowiem styl ich nie pozwala cofnąć się do archaicznego okresu, portrety zaś z epoki Aleksandra W. mają już inne piętno. Rodzinne podobieństwo między nimi odpowiada mniej więcej podobieństwu osób z trzydziestoletniej wojny, albo z wieku Ludwika XIV. Jak są stroje znamienne dla pewnego czasu, tak są także fizjognomie.“

Główka gołuchowska przedstawia mężczyznę w średnim wieku, o policzkach dość chudych, ale szerokich, z wyrazem oczu nieco zmęczonym, z ustami zaciśniętemi o wargach wąskich, równą linją zarysowanych. Twarz ocieniona pełnym zarostem z wąsem zwieszonym jest pełna godności, bez zarozumienia lub pretensji. Ma wyraz szlachetny i rozumny, chociaż czoło dołem nieco wysunięte i przykryte do połowy kosmykami włosów nie okazuje wytworniejszego wymodelowania. Tylko lekki mars, który osiadł w dwóch płytkich zmarszczkach pionowych, nadaje twarzy odcień surowości. Rysy regularne, ale mało indywidualne, uszy wręcz schematycznie wykonane. Do indywidualnej bowiem charakterystyki trudno zaliczyć miękki włos, który nad czołem i na karku jest przycięty, na skroniach zaś spada długiemi falistemi kosmykami, spływającemi z brodą. Czy może dlatego w gołuchowskim strategu uznać należy jednego ze Spartan, którzy mieli nosić długie włosy jeszcze w IV wieku, nie wiadomo.

Rysy powyższe nie wychodzą poza miarę charakterystyki, właściwej wielu innym głowom, ochrzczonym historycznemi nazwiskami. Przychodzą nam na myśl zwłaszcza takie postaci jak Fokion, Chabrias, Ifikrates, Timoteos. Rzeźba grecka lubiła już w V wieku twarze wodzów i polityków idealizować i podnosić do znaczenia typów. Zapewne z tego względu Froehner (l. c.) odniósł gołuchowską główkę do V wieku. Tymczasem nie brak tu szczegółów, które wskazują, że mamy do czynienia z utworem późniejszym, najwcześniej z środka IV wieku prz. Chr. Broda nie stanowi tu już masy niezawisłej od twarzy, nie jest jakoby przyprawiona lecz przylega organicznie do policzków i na końcu podbródka lekko się rozdziela. Niema to już ani jednego kosmyka, którpby wedle normy V wieku był na końcu zakręcony czy zwinięty w loczek. Przy gałce ocznej jest gruczoł łzawowy wyraźnie odtworzony. Powieki, zwłaszcza dolna, nic są już tak ostro zarysowane jak w pierwszej attyckiej szkole. Głowa była nieco ku swemu lewemu ramieniu obrócona i trochę podniesiona. Właśnie w tym zwrocie głowy i w głęboko osadzonych oczach zaznacza się już styl drugiej attyckiej szkoły. Podobnie jak na głowie Pastoreta, dzisiaj w Kopenhadze (repr. Kekulé l. c. tabl. I—II), tudzież na głowie

z Rzymu (repr. l. c. tabl. III) jest i tu hełm włożony bardzo głęboko na tył głowy. Skutkiem tego przestaje być ozdobą czy odznaką, staje się częścią zbroi i stanowi integralną część ogólnej sylwety. Co więcej użycza całej głowie siły i śmiałości, a nawet pewnego patosu. Zapowiada się grupa Menelaosa z Patroklem, od której jednak gołuchowska główka jeszcze się różni wyrazem olimpijskiego spokoju.

Pod względem stylu twarz naszego stratega zbliża się bardzo do portretu Arystotelesa, mianowie do wiedeńskiego popiersia (repr. Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles, tab. II 3 i III 1), ale nie mogą to być identyczne osoby. Inne jest czoło, inny kształt czaszki, inne zwłaszcza są usta. Pozostaje zatem tylko podobieństwo typu jako fenomen tej samej epoki i zbliżone pojęcie twarzy. Zwłaszcza tak samo na obu portretach jest oddany włos luźnemi, wijącemi się kosmykami.

Wykonanie gołuchowskiej główki nie jest drobiazgowe. Artysta widocznie chciał ją utrzymać w formie śmiałej improwizacji, dorywczego szkicu, bez wchodzenia w szczegóły. Brwi odtworzył delikatnym wałkiem bez zaznaczenia jednego włoska. Ale może właśnie dlatego, że nie jest zbyt wykończona, robota tej główki jest doskonała, bardzo miękką, prawdziwie oryginalna. Giętkość linji nie jest tu nigdzie ograniczona ani we włosach, ani na twarzy, ani na hełmie. Z drugiej strony dłuto, które ją wykuło, nie celowało siłą i rozmachem i nie wyszło poza normę swego wieku. Cały patos kompozycji wyraziło nie w twarzy, lecz jedynie w osadzeniu głowy na korpusie, w zadarciu do góry hełmu na głowie. Jednem słowem. główka gołuchowska ma cechy oryginalnej roboty attyckiej z lat 360—340 prz. Chr. i jako taka jest perłą gołuchowskiej kolekcji antyków.

IV.

Głowa Menelaosa (tabl. IV), inw. n. 342; w. 0·47; od końca brody do porostu włosów nad czołem 0·255; długość gałek ocznych 0·045; odległość wewnętrznych kątów oczu 0·04: od otwarcia ust do porostu włosów 0·19. Z białego luneńskiego marmuru. Przywiezioną wedle wersji miejscowej przez X. Witołda Czartoryskiego.

Nowe: nos, obie wargi, cała prawa brew i część lewej. Na przyłbicy, nanośnik, tudzież przednia krawędź wraz z cząstką płaskorzeźby ją pokrywającej są wyszczerbione. Ogółem cała głowa jest na wielu miejsciach obtłuczona i zniszczona. Zwłaszcza lewa połowa zarostu tworzy dzisiaj skutkiem uszkodzenia jedną zbitą, miejscami nieartykułowaną masę, odbijającą niekorzystnie od plastycznych kędziorków na prawym policzku.

Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie (Poznań 1913 p. 26) oznacza ją fałszywie jako głowę „konającego Galla." Jest to niewątpliwie kopja głowy Menelaosa z sławnej grupy, która przedstawiała tego bohatera, składającego ostrożnie zwłoki Patroklosa na ziemi mimo groźnych niebezpieczeństw, które mu w tej czynności przeszkadzały. Musiała to być ulubiona rzeźba, skoro do naszych czasów zachowało się w okruchach sześć replik, wyliczonych w ostatnim czasie przez Wasera w Neues Jahrb. f. d. klass. Altertum VII, 1901, p. 612, między niemi tylko trzy z głowa. Z replik najsławniejszy jest tors Menelaosa, stojący podziśdzień na rogu pałacu Braschi w Rzymie, znany na cały świat pod nazwą Pasquino, uważany przez niektórych badaczy za oryginał grecki. Gołuchowska głowa byłaby zatem, o ile mi wiadomo, czwartą kopją głowy, ewentualnie szczątkiem siódmej repliki grupy.

Znaczenie jej pod względem artystycznym polega na tem, że z zachowanych w górnej połowie mięśni szyjowych wynika potwierdzenie takiej kompozycji, jaką okazuje Pasquino w przeciwieństwie do florenckich replik, to jest że głowa Menelaosa nie była pochylona ku Patroklowi, ale zwrócona silnie w prawo i patrzyła nieco w górę. Dopiero dzięki temu, że oś wzroku jest inna niż oś głowy, a ta jest odmienna niż oś ciała, wchodzi w całą postać życie i bije od niej moc i niezłomna potęga. Wierzymy, iż stoi przed nami epiczny bohater, pod którego stopami ziemia zdaje się uginać.

Samo przez się głowa ani w części nie wywiera wrażenia tak patetycznego, jak w związku z korpusem, do którego należy. Nie mniej widoczne jest, że powstała w epoce po Lizypie. Podczas gdy twarze tego mistrza odznaczają się jeszcze rysami prostemi, spokojnemi, w których tli życie wewnętrzne jakby przygaszone, tu twarz cała tchnie niepokojem. Kostny układ czoła z trudnością się zaznacza pod mięśniami bardzo ruchliwemi, skupionemi w paru wzniesieniach przedzielonych rytemi zmarszczkami. W głębokich oczach odzwierciedla się wewnętrzne podniecenie i heroizm. Spojrzenie wyniosłe i władcze. Włos rozwichrzony, prawie pierzasty tworzy nad środkiem czoła rodzaj sztywnego czuba, na skroniach zaś i na karku spływa na gołuchowskiej kopji krótszemi niż na watykańskiej lokami, z pod których tylko końce uszu wystają. Hełm doskonale włożony na tył głowy stanowi integralną część jej architektury. Jednem słowem górna połowa twarzy jest doskonala zrozumiana. Natomiast dolna jest dosyć martwa i bez wyrazu. Wprawdzie usta są otwarte, dyszące, ale krótka, gęsta broda, w której ramy są ujęte policzki, nie podnosi, jak na watykańskiej replice, wrażenia

TABL. III.

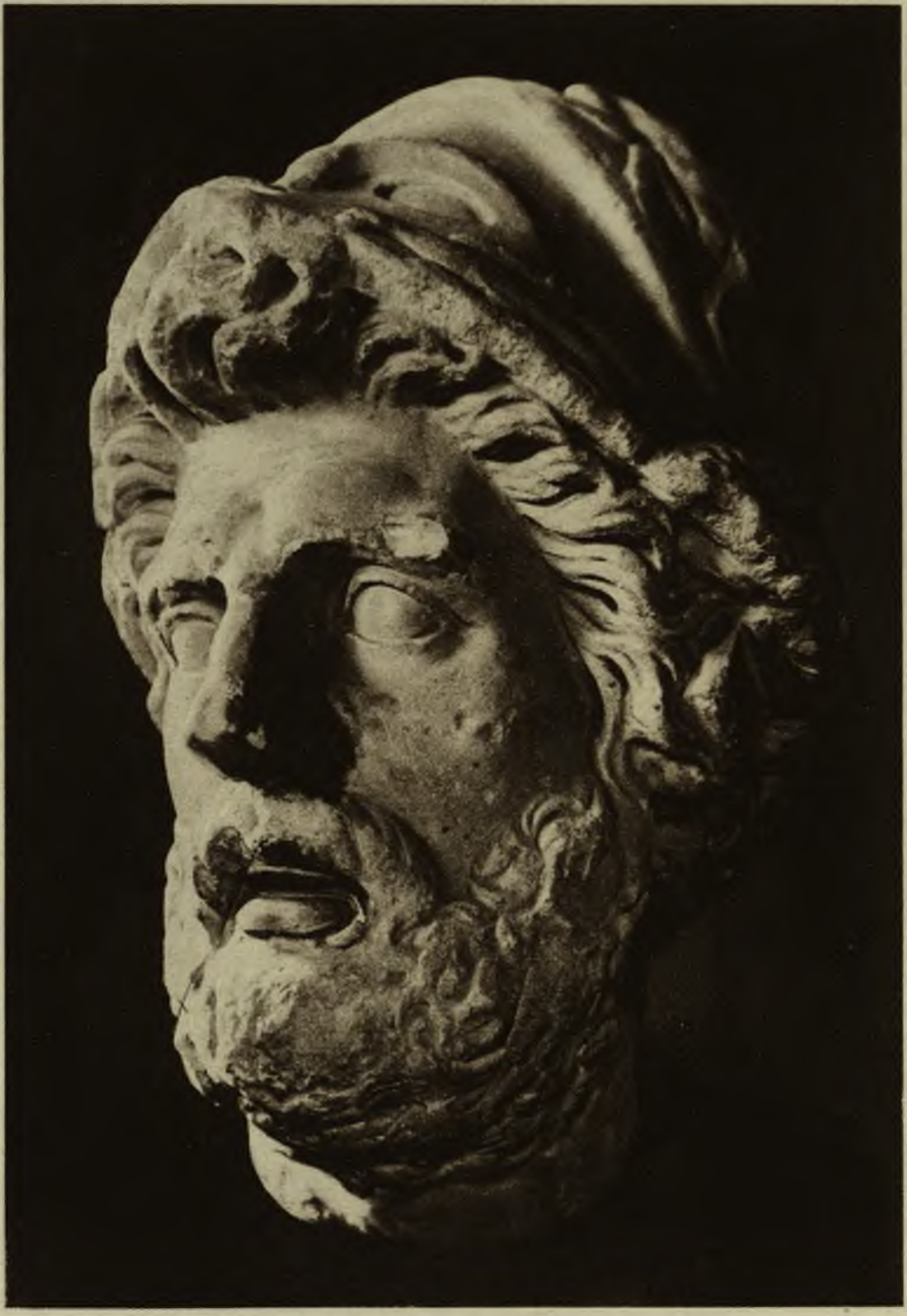


A.



B.

GŁOWA STRATEGA GRECKIEGO.



GŁOWA MENELAOSA.



A.



B.

PŁASKORZEŹBY Z HEŁMU GŁOWY MENELAOSA.

siły i godności. Krótko mówiąc, gołuchowska kopja nie jest tak równomiernie wykończona, jak inne.

Zato lepiej niż w Watykanie i Pałacu Pitti zachowały się na niej płaskorzeźby, zdobiące hełm. A mianowicie na przedniej, po części utrąconej kresie przyłbicy widzimy dwa orły na wznak, odwrócone od siebie głowami, w zupełnie orjentalnym schemacie, przypominającym polskiego orła z epoki Odrodzenia. Skrzydła ich są do połowy rozpostarte, głowy ich z czubkiem (zamiast grzebienia, który wedle Amelunga jest widoczny na watykańskiej kopji) skierowane ku krawędzi hełmu, ogony rozwidlone w dwa stylizowane węże, łapy jak u godeł państwowych podniesione z próżnemi szponami. Wątpię tedy, czy autor Vatik. Katal. (II, p. 506, n. 311; Atlas tabl. II 68) słusznie dopatrywał się na tamtejszej kopji resztek skrzydlatego gryfa, a jeszcze mniej prawdopodobne, aby na florenckiej kopji (Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien II, p. 23, n. 47) był przedstawiony orzeł, trzymający węża w szponach. Prawdopodobnie jest wszędzie ten sam obraz orła, tylko mniej lub więcej uszkodzony, podobnie jak i reszta płaskorzeźb hełmu odtwarza jeden i ten sam pierwowzór.

I tak po obu stronach czaszy hełmowej jest przedstawiona grupa Lapity, walczącego z Centaurem (a więc nie walka Heraklesa z Centaurem, jak rzekomo na watykańskim egzemplarzu). W obu scenach Lapita napada Centaura z tyłu i zadaje mu cios prawą ręką. Dokoła lewego ramienia mają Lapici draperje, uniesione podmuchem, a w dodatku zgniecione i grube, bynajmniej zaś nie skóry lwie, o których pisze Amelung l. c. Centaurzy w obu grupach brodaci i twarzą zwróceni ku widzowi zasłaniają się: prawy skórą pantery, lewy króciutką draperją. Lapita lewej grupy, zwrócony przodem do widza wskoczył na grzbiet przeciwnika i tłoczy go prawem kolanem. Równocześnie zaś podnosi z okrutnym rozmachem miecz, którego rękojeść jest widoczna w jednej, nasada pochwy w drugiej ręce. Ostatnie dwa szczegóły nie są zaznaczone na watykańskim marmurze. Za to i tu w prawej ręce Centaura tkwi mały dzbanek (a więc nie krótka maczuga jak w Watykanie), którym się broni. Prawa grupa jest na obu replikach identyczna, broń niewidoczna dzisiaj, a raczej nie oddana plastycznie. Centaur w podniesionej ręce i tu nie trzyma maczugi, lecz małą tarczę owalną. Na ziemi nie widać tu żadnego krągłego wzniesienia terenu, o którem wspomina Katalog watyk. l. c. p. 507.

Jest tu więc przedstawiona walka Lapitów z Centaurami z resztką typowych cech bitwy, jaka się wywiązała na weselu Piritoosa. Tylko że rzecz cała odbywa się na otwartem miejscu, w idealnej przestrzeni i Lapici nie mają charakterystyki indywidualnej. Ich nienawiść do Centaurów ma tu znaczenie symbolu: walki cywilizacji przeciw barbarzyństwu. Motyw doskonale wybrany do ozdoby hełmu bohatera greckiego, walczącego z Trojanami. Kompozycja grup jest wadliwa. Aby wypełnić obłą powierzchnię hełmu, toreuta nie wahał się Centaurów nadmiernie wydłużyć, nogi ich - wszystkie cztery - równocześnie załamać, Lapitów tylko zewnętrznie z przeciwnikami związać. Zato obie grupy są ułożone tylko w dwóch wymiarach, zgodnie z wymaganiami toreutyki.

Nad obu uszami hełm gołuchowski ma, podobnie jak obie inne repliki, półjajowate wypukłości, które następnie przechodzą w jednolity półwałek nad karkiem. Na zewnątrz są one ozdobione reliefami, które zgodnie przedstawiają pantery z otwartemi paszczami, zebrane do skoku. Wedle Dütschkego (l. c.) trzymają one w paszczach ptaki, ale to pewnie przewidzenie. Pod wypukłościami, któreby można nazwać nausznikami, są oddane w marmurze uszka czapki, noszonej pod hełmem zamiast podszewki.

Z powyższych wywodów wynika, że odtwórca gołuchowskiej repliki staranniej niż resztę głowy skopjował ozdóbki hełmu. A co ważniejsze ozdoby te nie były dodatkiem rzymskich kopistów, lecz znajdowały się już na hellenistycznym oryginale. Istotnie pod względem swobody rysunku i rozmachu, a zarazem konwencjonalności motywów stoją one na tym samym poziomie co sgrafitty na nagrobku Metrodora z Chios (repr. Beschreibung ant. Skulpt. in Berlin, n. 766), który odnoszą zazwyczaj do połowy III wieku prz. Chr. Ma przeto rację E. Loewy (Ausonia II, 1907, p. 78), który powstanie naszej grupy kładzie na środek okresu, jaki upłynął między grupą Nioby, to jest końcem IV wieku, a Laokoonem z I wieku prz. Chr. i przypisuje generacji artystów bezpośrednio przed rozkwitem pierwszej szkoły pergameńskiej.

V.

Zeus Ammon (ryc. 1), bez numeru inw.; w. od końca brody do szczytu głowy 0·18; od szczeliny ustnej do porostu włosów 0·085. Z marmuru białego, pośledniego, zbliżonego do piaskowca. O jej pochodzeniu nie ma żadnych wiadomości, mniemam jednak, że ta sama główka znajdowała się r. 1860 u antykwarza Barone w Neapolu i jest wspomniana w Overbecka Kunstmythologie II, 1, p. 280 i 283, n. 21 jako „ein bestialischer Ammonstypus".

Zeus Ammon był podobnie jak Sarapis bogiem, który powstał z zmieszania greckich i egipskich pojęć religijnych, tylko że proces skojarzenia dokonał się tym razem wcześniej i bez ubocznych zamysłów politycznych. Ammon, a raczej Amon był pierwotnie lokalnym bogiem miasta Teb nad Nilem. Był patronem urodzajności i zapłodnienia. Jego świętem

zwierzęciem był baran, z którego głową, a przynajmniej rogami na ludzkiej głowie, sztuka egipska zwykła była go przedstawiać. Już bardzo wcześnie podniesiono Ammona do godności boga słońca, tak że z początkiem XII dynastji, która ogłosiła Teby stolicą państwa, stał się najbardziej czczonem bóstwem całego Egiptu i protoplastą Faraonów egipskich, którym wkładał koronę na głowę. Ogromnem znaczeniem cieszyła się w późniejszych czasach jego świątynia na wielkiej oazie Siwa. Tamtejszą wyrocznię uważano za równorzędną delfickiej i dodońskiej. Stamtąd rozpowszechnił się jego kult po Cyrenaice i przyjął się nawet między Grekami, nie odgrywał jednak w ich wyobrażeniach wybitnej roli. Dopiero gdy Aleksander Wielki, aby uzasadnić swoje roszczenia do tronu egipskiego, odwiedził świątynię Ammona na wymienionej oazie, postarał się o to, iż tamtejszy kapłan powitał go jako syna Zeusa. Odtąd znaczenie Ammona bardzo wzrosło w świecie greckim. Z tem wszystkiem kult jego nie spopularyzował się nigdy w świecie helleńskim i nie uzyskał nigdy tak głębokiego wpływu na Greków i Rzymian, jak n. p. kult Sarapisa lub Izydy. Greccy rzeźbiarze odtwarzali go już od V wieku prz. Chr. Pauzaniasz (IX 16,1) donosi o posągu Kalamisa, poświęconym przez Pindara do Teb w Beocji. Przechowały się do naszych czasów rozmaite popiersia tegoż boga o mniej lub więcej szlachetnych rysach, skopjowane z oryginałów starogreckich. Żaden z nich jednak nie da się wprowadzić w bliższy związek z dziełem Kalamisa (por. Overbeck, Kunstmythol. II, 1, p. 276, n. 1 i p. 583, a. 145).



Ryc. 1.
ZEUS AMMON.

W gołuchowskiej główce rzeźbiarz widocznie postawił sobie zadanie połączyć zwierzęce cechy Ammona z powagą twarzy Zeusa. Przy rozwiązaniu tego zadania mógł tem śmielej sobie poczynać, im mniej w sztuce greckiej był ustalony typ nowego intruza. Upodobnił go — o ile się dało — do głowy barana. Wzmocnił przedewszystkiem czoło grubym kabłąkowatym wałkiem, z którego wyrastają organicznie półkoliste rogi, zakręcone ku dołowi dokoła odstających w bok zwierzęcych uszu. Te jednak nie są i nie były nigdy w całości odtworzone, lecz przez wzgląd na kruchość marmuru są dosyć nisko ucięte. Zamiast włosów są na czaszce poza rogami zaznaczone delikatnie kędziorki runa, nad czołem zaś i na skroniach wieniec krótkich, ale widocznie sprężystych kosmyków. Nos lekko zgięty i dołem spłaszczony ma nozdrza nie na dół, ale ku przodowi zwrócone, wargi ust wąskie i naprzód wysunięte mają oryginalny skład, czoło niskie i płaskie, oczy ludzkie z nabrzmiałemi powiekami jakby zaspane. Tylko w miękko modelowanych policzkach i długiej brodzie, która wraz z wąsami obwisłemi tworzy jedną masę, odzywa się echo typu Jowiszowego.

Robota jest późno-rzymska, całkiem dekoracyjna, a nawet niedbała. Ślady trapana widoczne w wewnętrznych kątach oczu, dziurkach nosa i żłobkach, oddzielających pasma zarostu. W oczach niema źrenic plastycznie wydrążonych, ale są ślady malowanych tęczówek, brwi są bez włosów, łyse. Wszystko to razem wskazuje na kopję, wykonaną najwcześniej w II wieku po Chr. Ale pierwowzór, którego lepsze odbicie znajduje się w Berlinie (Beschr. ant. Skulpturen n. 10), pochodzi na pewno jeszcze z hellenistycznych czasów. Albowiem taki stopień zbestwienia, jaki tu widzimy, da się pomyśleć tylko na tle realistycznego kierunku w plastyce, który w II i I wieku prz. Chr., zwłaszcza w Aleksandrji, panował i znajduje najbliższą analogję w tego rodzaju utworach jak Sylen z uszami wieprza i mały Faunik niemal całkiem zezwierzęcony — oba w Watykanie (repr. Brunn-Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Skulptur, tabl. 198 i 199).

VI.

Posążek Sylwana, (tabl. IX) inw. n. 315; w. 0·455 bez uwzględnienia podstawy, która ma wys. 0·085, a szer. 0·24: Z białego, włoskiego marmuru. Wedle Froehnera Antiquités de Goluchow, p. 210, n. 7 nabyty w Paryżu r. 1888 na aukcji Hoffmanna (catal. n. 340 wraz z doskonałym światłodrukiem na tabl. XXIII, n. 1). Hoffmann nabył go r. 1884 na aukcji Castellaniego (catal. n. 1096) w Rzymie, gdzie został znaleziony. Napisu wyrytego na podstawie:

SILVANO. SACRVM /L. PACCIVS. BASSVS/ D. D. — niema jeszcze w C. I. L. VI (wyd. z r. 1877).

Prawego przedramienia, odłamanego powyżej łokcia, dzisiaj brakuje, ale za czasów Froehnera ręka wraz z częścią przyboru była jeszcze zachowana w Gołuchowie, choć już utrącona. Na prawem biodrze t. z. puntello, które służyło do umocnienia zwisającego ramienia. Z boku powyżej prawego kolana znajduje się podstawa drugiej podpórki, która pewnie podtrzymywała przyrząd, trzymany w prawej dłoni. Na pewno był to nóż ogrodniczy, zakrzywiony na wzór sierpa. Prawy goleń wraz z górną częścią buta aż do kostki jest uzupełniony z gipsu. Obok prawej nogi Sylwana zachowały się na postumencie cztery łapki i ogon psa, który widocznie siedział w takiej samej czujnej postawie, jak na analogicznych wizerunkach z głową ku panu podniesioną. Po przeciwnej stronie gruby pień wzmacnia lewą nogę bożka. Ogółem posążek jest dobrze zachowany, tylko przez środek korpusu idą dwie szerokie pręgi od wilgoci.

Mamy przed sobą typowy wizerunek Sylwana. Wieniec pinjowy w bujnej czuprynie, spadającej niedbale aż na kark, gruba gałąź pinjowa, widocznie świeżo odcięta w ręce, nagość ciała zaledwie w części przykryta koźlą skórą, związaną na barku — wszystko to znamionuje go jako „horridum Silvanum" (Hor. c. III, 29, v. 22 sq.). Za to nóż ogrodniczy, wysokie buty sznurowane, z których wystają bose palce, podołek z ogrodowemi owocami, śród których zwraca uwagę szyszka pinjowa, pełna ziarnek jadalnych — wskazują, że bożek z dzikiego mieszkańca lasu przemienił się na zręcznego i troskliwego ogrodnika, któremu nie bez potrzeby towarzyszy pies, ów prastary symbol czujności i wierności.

Kult Sylwana jako obrońcy obejścia, to jest domu wraz z ogrodem, był w Włoszech tak powszechny, że każda zagroda miała swego Sylwana narówni z Larami i Penatami. W Rzymie nie istniał publiczny kult tegoż bożka. A wiec nasz posążek, który stamtąd pochodzi, był, jak wiele innych, prywatnem ekswotem, a dedykacja na podstawie odnosiła się na pewno nietylko do niego, ale i do kapliczki, a przynajmniej niszy, w głębi której stał niegdyś. Na to wskazuje półowalny kształt podstawy, tudzież szczątki dwóch żelaznych dyblów, któremi był niegdyś przymocowany do tylnej ściany.

Typ Silwana, ucieleśniony tutaj, przypomina nieco motywem lewej ręki, tudzież skóry zwierzęcej, przewieszonej przez plecy, Heraklesa zbrojnego w maczugę i lwią skórę. Przypomina także Pryjapa podołkiem owoców i nożem ogrodniczym. Przypomina wreszcie Zeusa okrągłym zarostem, tudzież okazałą postacią, ale są to podobieństwa zewnętrzne, gdyż wyraz twarzy jest osobliwy, nie mający nic wspólnego ani z jednym, ani z drugim, ani z trzecim. U Jowisza głowa pochyla się ku widzowi, jakby z ojcowską dobrotliwością i gotowością do posłuchu; u naszego Sylwana wzrok idzie za zwrotem głowy w lewo, a zarazem patrzy w górę bynajmniej jednak nie przelotnie, lecz jakby sięgał w nieokreśloną dal, jakby nie widział tego, co się dzieje w najbliższem otoczeniu. W tem podniesieniu oczu wyraża się pełna niepokoju tęsknota demona, chęć wyrwania się z przymusowego spokoju, w który go pogrążyła jego własna bierność. Podobnie się rzecz ma z innemi rysami twarzy. U Jowisza, tudzież Herkulesa wszystko się składa na to, aby wywołać wrażenie energji i skupienia. Zupełnie inaczej u Sylwana. Przedewszystkiem czoło jego jest niskie, płaskie, prawie niewymodelowane, brwi rysują się szerokim łukiem, policzki zaokrąglone, bez uwydatnienia kości policzkowych. Skutkiem tego oczy nie mają wyraźnej oprawy, są szeroko rozwarte, prawie pływają w orbitach. Innemi słowy wzrok jest jakby szklany, martwy. Usta rozwarte nie rozkazem lub myślą, lecz cichem westchnieniem. Tylko w obfitej, zdziczałej czuprynie i w brodzie, tworzącej razem z wąsami jednolitą masę, wyraża się bujność wegetacji leśnej i ogrodowej, której Sylwan jest nie tylko patronem ale i wcieleniem.

Ta trafna choć niedołężnemi środkami oddana charakterystyka twarzy nadaje gołuchowskiemu posążkowi szczególną wartość i dowodzi, że pierwowzór jego w lepszej, zapewne jeszcze republikańskiej powstał epoce. On zaś sam został niewątpliwie dopiero w epoce cesarstwa wykuty. W oczach, we włosach, na podołku i na gałęzi są liczne ślady ruchomego świdra. Szyja jest bardzo krótka, głowa wielka, co sprawia, że cała postać wywiera ciężkie i krępe wrażenie, właściwe plastyce późnorzymskiej. Niektóre szczegóły, jak palce lewej ręki, łapki psa są bardzo niedbale odrobione. Litery napisu V, O, M są asymetryczne i nierównej wysokości — wszystko objawy dekadencji.

VII.

A r c h a i s t y c z n y r e l j e f, (tabl. VI A), inw. n. 141; w. 0·365; dł. 0·63; grubość płyty 0·05; z włoskiego marmuru o drobnem, gęstem ziarnie. Przedtem w zbiorze Pourtalès (catal. n. 48 wraz z cynkotypją na p. 1). Wymieniony w De Witte'a Description p. 155, n. 151. Tam czyteśny: „il appartenait jadis à l'Académie des inscriptions et belles lettres, d'où il fut porté au Musée des monuments français et puis au château de la Malmaison". Por. Przewodnik po G. p. 27.

Górna krawędź zachowana niemal w całości, dolna tylko częściowo; obie wystają 0·01 z tła płyty i tyleż wynosi wypukłość reljefu, wydobytego równo-

miernie z płyty. Uzupełnienia nowoczesne są dość liczne, ale nieudolne. Nowy jest przedewszystkiem cały lewy koniec na szerokości około 0·10, a więc połowa prawego przedramienia pierwszej figury wraz z ręką tudzież prawą stopą. Między temi kończynami szczelina biegnie konturem prawej nogi, zabierając z sobą także prawe kolano. Naturalnie także odnośne części draperji z wyjątkiem nieznacznego szczątka na prawem przedramieniu są nowe, co poznać i na rycinie po ich sztywności i martwocie. Nowy jest dalej dolny prawy róg płyty, mający kształt niskiego a szerokiego trójkąta z pięciu ostatniemi podudziami i stopami tudzież odpowiedniemi cząstkami draperji. Przy pierwszej z tych stóp na lewo, to jest przy lewej stopie trzeciej z tyłu postaci, jest wstawiony ostrokąt, obejmujący całe lewe podudzie aż do pośladka. Reszta płyty jest autentyczna, ale zlepiona z kilku kawałków. Przeróbek znaczniejszych nie dostrzegłem. Liczne są ślady polichromji, a mianowicie czerwono-brunatnej farby na tle płaskorzeźby.

Nie ulega wątpliwości, choć konkretnych śladów dzisiaj brak, że reljef prawym bokiem, który w dwóch trzecich częściach jest autentyczny, łączył się z drugą podobną płytą, która stanowiła dalszy jego ciąg. Mielibyśmy w takim razie przed sobą ułomek fryzu, ale nie jest prawdopodobne, żeby to był fryz jakiejś świątyńki czy kaplicy. Raczej była to ozdoba z trzech lub czterech płyt, to jest z 12—16 osób złożona, która opasywała boki jakiegoś postumentu, ołtarza, albo — jak De Witte przypuszcza — pomnika choragicznego. Takich płaskorzeźb w stylu archaistycznym zachowało się bardzo dużo. Są one przedmiotem doskonałego, choć już nieco przestarzałego studjum Fr. Hausera: Neuattische Reliefs (Stuttgart 1889).

On to ustalił pewną liczbę zasadniczych typów, które ich odtwórcy, czynni głównie w Rzymie, począwszy od I wieku prz. Chr., a pozbawieni wszelkiej inwencji, łączyli z sobą najczęściej dowolnie, nie dbając o znaczenie całości, kierując się wyłącznie względami dekoracyjnemi. Nowe studjum o tej grupie reljefów, nazywanych z powodu staroświeckiego ich stylu archaistycznemi, a z powodu attyckiego pochodzenia kompilatorów nowoattyckiemi, zapowiedział H. Bulle, autor rozprawy p. t. Archaisierende griech. Plastik (Abhandl. d. bayer. Ak. d. W. — Phil. hist. Kl. XXX, 1918, 2 Abhandl.).

Na płycie gołuchowskiej jest przedstawiony korowód, złożony z czterech osób: Dionizosa na czele trzech Nimf. De Witte nazywa je Charytami, ale jako takie nie są one niczem odróżnione. Nimfom jako wodzirej należałby się właściwie Hermes, albo odwrotnie w towarzystwie Dionizosa należałoby oczekiwać Bakchantek (Menad) lub Hor. W takim jednak razie musiałyby one mieć w ręku jakieś symbole pór roku, lub przybory bakchiczne, a że tych brak, lepiej poprzestać na ogólnej nazwie Nimf i przyjąć, że wprowadzenie Dionizosa zamiast Hermesa nastąpiło skutkiem bezmyślnego qui pro quo, nieuniknionego przy tym sposobie komponowania, jaki przed chwilą scharakteryzowaliśmy. Archaiczne reminiscencje może najczyściej występują w postaci Dionizosa, który odpowiada dokładnie typowi 10 wedle układu Hausera. Bóg jest profilem zwrócony na lewo. Ubrany w chiton joński i w tak zwany jonizujący peplos z apoptygmatem, ma nadto zwisający z obu przedramion długi a wąski szal, ulubiony w epoce archaicznej. Lewem ramieniem przytrzymuje stojący prosto na ziemi gruby tyrs, ozdobiony u góry dwiema fruwającemi wstęgami. W wysuniętej naprzód prawej ręce trzymał niegdyś, jak wskazują lepiej zachowane okazy, puhar (kantaros) albo jabłko. Na nogach sandały. Włos boga, podobnie jak jego sąsiadki tudzież ostatniej jego towarzyszki, jest podwiązany szeroką taśmą wedle normy, którą A. Conze przyjął dla archaicznej fryzury, zwanej k r o b y l o s, rozumiejąc przez ten wyraz warkocz nie spadający na plecy, ale odstający na potylicy. Z poza uszu spadają na pierś po trzy długie loki, kręcone na podobieństwo korkociągu; przed uszami maleńkie kędziorki, podobne sprężynom. Broda długa, starannie uczesana, śpiczasto-owalna. Zygzakowate fałdy na końcach szala i apoptygmatu — o ile nie są uzupełnione — są dość miękko i bez przesadnej symetrji odtworzone. Takież fałdy między stopami dowodzą, że peplos był przepasany pod apoptygmatem, a następnie został z przodu w górę podciągnięty.

Dionizos, którego postać widocznie była ulubiona u nowoattyckich odtwórców, gdyż się często powtarza (por. Hauser, l. c. p. 36) prowadzi za rękę trójcę kobiet, tylko szczegółami draperji się różniących, bez osobnych przyborów. Pierwsza z nich wyszukanym, a do tego niezgrabnie przedstawionym ruchem prawej ręki, to jest tylko wielkim i wskazującym palcem ujmuje brzeżek szala, zwisającego z lewej ręki boga, i na palcach lekko podryguje za nim. Lewą zaś rękę podaje swojej następczyni. Ogółem odpowiada typowi 12 Hausera, tylko jest o wiele archaiczniej stylizowana. Ma także na sobie chiton joński o falistem włóknie z ćwierćrękawami, sięgający aż do kostek, na to długi peplos, skośnie od prawego ramienia przewieszony z apoptygmatem, którego prawy koniec, odstający od korpusu, jest ułożony w schematyczne, zygzakowate fałdy. Na głowie oprócz wspomnianej fryzury ma wysoki diadem. Trzy loki, spadające na

pierś, są mniej surowo niż u Dionizosa stylizowane. Trzecia postać zwraca się prawie pełną piersią do widza, choć ruch jej nóg jest ten sam co poprzedniczki, zarazem odwraca głowę w tył tak silnie, że widzimy jej prawy profil. Wprawdzie jest także przyodziana w chiton z półrękawami, ale po wierzchu zamiast peplosu ma tak zwany diplaks, nie na prawym spięty barku, ale na lewym, a w dodatku wszystkie jego krawędzie i krótsza diagonalna i obie dłuższe na przedzie są schematycznie wyfałdowane. Do tego od lewej pachy w górę ciągnie się trzema pręgami wąski jak u Dionizosa szal, który wzdłuż pleców spada aż do kostek w dość szerokich zygzakach. Podobny diplaks, tylko na prawym barku spięty i nie tak obcisły, ma na sobie kobieta, repr. w. Jahrbuch d. deutsch. arch. Institutes XI, 1896, p. 33, fig. 14. Na głowie Nimfy jest wprawdzie diadem, a raczej stefane, ale zamiast krobylosa widzimy zwyczajny warkocz bez loków. Trzecia Nimfa nie różni się od sióstr, chyba tem, że ma na sobie tylko jeden chiton z ćwierćrękawami i długim apoptygmatem, po wierzchu przepasanym i sztywnie wyrurkowanym. Na głowie stefane i krobylos bez loków. Lewa jej ręka ujmuje tren chitonu i unosi go nieco w górę, czem się zbliża do typu 3 Hausera.

Chociaż reljef uległ znacznemu uszkodzeniu, poznać, że pierwotnie był starannie wykończony. Draperje są oddane z pełną wdzięku miękkością i urozmaiceniem. Fryzury zaciekawiają wybrednością szczegółów. I tak u trzech pierwszych postaci diagonalna krawędź peplosu wygląda jak wyprążkowana lub wyrurkowana szarfa. U pierwszej i drugiej Nimfy chiton jest u góry obrębiony szeroką lamówką. Jednostajność kompozycji jest urozmaicona zmyślnemi odmianami ruchów rąk i głów. Niewątpliwie przyczyniały się do tego także akcenty barwne, które niestety prawie całkiem znikły. Tylko z udrapowaniem diplaksu artysta nie umiał sobie poradzić, jakby go nie rozumiał. Przednie zygzakowate rąbki urywają się pod lewą piersią, zamiast żeby szły dalej ku ramieniu i tam niknęły pod szalikiem, którego układ, przypominający nasz tren, jest jedyny w swoim rodzaju.

Rodzaj stylu odpowiada normom attycko-jońskim z końca VI i początku V wieku. Ogólne wrażenie, jakie odnosimy, to podziw nad wyszukanemi ruchami, to odczucie, że artysta dążył wytrwale, choć nie zawsze szczęśliwie do dystynkcji i elegancji. Przychodzą nam na myśl rzeźby francuskie z XIII wieku, malowidła włoskie z czasów Giotta i Memlinga. Rzeźbiarz starał się uniknąć przedewszystkiem tego, coby mogło wywołać wrażenie brutalności albo ciężkości. Postaci posuwają się naprzód ruchem rytmicznym, który przypomina taniec sakralny. Ich stopy nie stąpają, tylko zaledwie dotykają ziemi. Ich ręce jakoby się bały ścisnąć w garści to, co trzymają. Ich długie szaty miękkie i przejrzyste rozwiewają się, albo skupiają w zygzakowałe fałdy, raz zbyt regularne, raz kapryśne. Wszystkie figury są bardzo smukłe i lekkie, wszystkie występują w bardzo płaskim reljefie, na tle neutralnem. Nie ma tu mowy o mnogości planów, o krzyżowaniu się linji, należących do rozmaitych postaci. Kompozycja jest parataktyczna, zasadniczo odmienna od malarskiego układu płaskorzeźby hellenistycznej.

A jednak pomimo tych cech znamiennych przedewszystkiem dla sztuki szczerze archaicznej, nie może być wątpliwości, że mamy przed sobą utwór archaistyczny z epoki cesarstwa rzymskiego, najwcześniej z I wieku prz. Chr. Już sam rodzaj marmuru przemawia za tem. Dalej gładka, jakby wylizana robota, bez cienia rozmachu, a nawet swobody. Twarze osób są banalnie piękne i szlachetne, draperje wysoko przepasane i podciągnięte, aby uwydatnić wzrost figur. Wszystko to różni się zasadniczo od archaicznych postaci, tchnących czerstwym i szczerym naturalizmem, na których szata jest sama przez się dziełem sztuki i zmyślności. Wreszcie sam rodzaj szat, które mają na sobie różne postaci reljefu, pochodzi z rozmaitych okresów czasu. I tak jonizujący peplos Dionizosa i dwóch Nimf noszono od połowy VI wieku do wojen perskich. Przeciwnie diplax środkowej Nimfy pochodzi dopiero z V wieku. Mogły były one znaleść zastosowanie na tej samej płaskorzeźbie tylko o tyle, o ile ta — jak w naszym wypadku — była dziełem sztuki retrospektywnej, a więc z refleksji, nie z odczucia poczęte. A taką właśnie była sztuka nowoattycka.

VIII.

U r n a e t r u s k a (tabl. VI B), dł. 0·66; sz. 0·22 w. 0·405. Z białego alabastru, pomalowanego rozmaitemi odcieniami czerwono-brunatnej farby. Wedle De Witte'a Description p. 154, n. 150 niegdyś na zamku Malmaison, potem w zbiorze Pourtalès (catal. p. 15 n. 12), na którego rozprzedaży została nabyta. Wspomina ją H. Brunn w Rilievi d. urne etrusche I, p. 123, n. 6 b.

Tylko przednia ściana urny z reljefem jest autentyczna, boki z czarnego marmuru przyprawione. Ale i na przedniej ścianie są liczne zupełnienia z gipsu. I tak nowy jest lewy róg (także na rycinie jaśniejszy), dalej prawy róg (pokąd gzyms jest zupełnie gładki), dwie głowy Syren z lewej strony i prawdopodobnie także dwie męskie głowy z załogi okrętu, to jest głowa starego sternika na lewym końcu, tudzież głowa drugiego sternika w hełmie, na ciemno-czerwono pomalowana. Szpic masztu, tudzież końce

aflastonu są utrącone. Tak samo odstające części czterech wioseł i dwóch sterów; końce ich są widoczne tuż ponad sznurem pereł, którym jest dolny gzyms obramowany. Gzyms ów składa się nadto z półjajownika i drugiego astragalu, dzisiaj bardzo uszkodzonego. Górny gzyms jest taki sam, tylko zamiast jajownika ma ząbki.

Prawą połowę reljefu zajmuje okręt, a raczej wielka łódź, dzióbem zwrócona w lewo. Przy dzióbie widzimy jednego, na tyle okrętu drugiego sternika. Jeden i drugi przyodziany w tunikę z długiemi rękawami i płaszcz, jeden i drugi dzierży ster obu rękami. W środku okrętu maszt z szerokim, podpiętym, ale z powodu ciszy obwisłym żaglem. Do masztu przywiązany Ulisses z rękami na krzyżach, które mu krępują stojący obok dwaj towarzysze w tunikach i śpiczastych czapkach. Także Ulisses ma na głowie pileus, a na ramionach płaszcz; zresztą jest nagi.

Rysy twarzy tudzież zwrot głowy są konwencjonalne, od dawna przez sztukę dla tego bohatera ustalone. Do pomostu, tudzież na przodzie i tyle okrętu są przytwierdzone małe, okrągłe tarcze, służące do ochrony wioślarzy. Tu jednak mają one znaczenie raczej dekoracyjne, chyba że przypuścimy, że można je było dowolnie podnosić i spuszczać.

Na lewo od okrętu siedzą na skałach Syreny, nie w liczbie dwóch, jak u Homera, ale trzech, zgodnie z doniesieniem późniejszych autorów i z świadectwem pokrewnych dzieł sztuki. Ich strój składa się z chitonu i płaszcza, który na wzór welonu spada z tyłu głowy na plecy i jest obwinięty dokoła dolnej części ciała. Nad czołem mają diadem czyli tak zwaną stefanę. Syrena, siedząca najbliżej okrętu, zwraca się głową i torsem do Ulissesa i przygrywa na podwójnym flecie (prawa piszczałka odłamana). Środkowa gra na syryndze (jej prawe przedramię utrącone). Trzecia grała na lirze, ale prawe jej ramię, lewa ręka i połowa liry są dzisiaj odbite. Syreny uchodziły w starożytności za demony śmierci. Ich zwodniczemu śpiewowi ulegają ci, co się na śmierć narażają. Taka alegorja odpowiadała upodobaniu Etrusków i dla tego kompozycja gołuchowskiej urny z nieznacznemi zmianami bardzo często się powtarza, zwłaszcza na urnach z Volterry. Brunn (l. c.) naliczył ich siedemnaście. Wszystkie wywodzą się od wspólnego pierwowzoru, którym zapewne był jakiś obraz lub reljef grecki.

IX.

S a r k o f a g d z i e c i ę c y (tabl. VII); dł. 0·68; w. 0·33; sz. 0·29; wysokość kołnierza od wieczka 0·06. Z białego, włoskiego marmuru. Samo wieczko ma kształt dachu szczytowego z tympanami (w. 0·07) i półpalmetami w bocznych akroterjach. Wedle Froehnera Antiquités de G. p. 211, n. 9 nabyty na aukcji Hoffmanna r. 1888 (catal. n. 357).

W samym środku przedniej ściany niski, dekoracyjny kandelaber, zakończony niby głowicą kielichem z rozchylonych liści akantu, między któremi sterczą trzy pałeczki, niby pylniki lub słupki kwiatu. Z obu stron kandelabru stoją odwrócone od niego dwa identyczne lwogryfy. Głowa ich i korpus jak u drapieżnych kotów, rogi krzywe baranie, na karku kolczasty grzebień, skrzydła podgięte w górę, ogony długie z grubą kitą. Piją z czar podawanych im przez nagich chłopczyków, podnosząc jedną z olbrzymich łap przednich, chłopaki im dolewają z dzbanuszków. Na obu bocznych ścianach sarkofagu takie same lwogryfy skrzydlate, ale siedzące i jedną z łap stawiające na porzuconej głowie barana. — Na kołnierzu wieczka dwa grube, niemal poziomo zwisające girlandy, przywiązane wstęgami do trzech czaszek wolich. W bocznych tympanach podwójne rozety z wstęgami po bokach. Zarówno liście girlandy, jak i rozety są tylko wydziurkowane.

Na pierwszy rzut oka widzimy, że figury zwierząt są ściśle dekoracyjnie traktowane i mają w najlepszym razie znaczenie symboliczne. Nazwaliśmy je za Furtwänglerem (Roscher, Mythol. Lexikon s. v. Gryps p. 1776) lwogryfami. Natomiast Perrot-Chipiez (Hist. de l'art. V, p. 1776) obejmuje także i nasz fantastyczny typ ogólną nazwą gryfa. Dziwotwory takie, a nawet jeszcze opaczniejsze, są pochodzenia azjatyckiego. Spotykamy je zwłaszcza często na rzeźbach dekoracyjnych Persji (repr. Perrot, l. c. fig. 311, 351, 352; Furtwängler l. c. p. 1749). Należy odróżnić gryfa siędzącego lub spokojnie stojącego od gryfa w ruchu lub walce. Pierwszy typ miał od najdawniejszych czasów znaczenie profilaktyczne. Takie gryfy parami do siebie zwrócone widzimy już na cylindrach perskich, w postawie czujnych stróżów z jedną łapą podniesioną. Zapewne za pośrednictwem takich drobnych pieczęci tudzież dywanów rozpowszechniła się znajomość gryfów w Azji Mniejszej i Grecji. Znajdujemy je na monetach licyjskich, fenickich, cylicyjskich, a później mauretańskich (por. Imhoof u. Keller, Tier- und Pflanzenbilder, tabl. XII n. 5—9). Naturalnie wpływ pierwowzoru perskiego jest coraz słabszy, w miarę jak go przedziela od naśladownictw coraz więcej ogniw pośrednich. Ale w kolonjach greckich nad Czarnem Morzem wpływ perski jest bliski i bezpośredni. Gryf siedzący z podniesioną łapą jest także głównym typem archaicznej sztuki greckiej. Od V wieku staje się coraz rzadszy. Spotykamy go wprawdzie jeszcze w jednem z akroterjów wielkiego sarkofagu sydońskiego (repr. T. Reinach-Hanadi-Bey, Sarcophages de Sidon, tabl. XXV). Znalazłoby się

może jeszcze parę innych przykładów, ale ogółem typ ten powraca znowu dopiero w epoce cesarstwa rzymskiego, zwłaszcza na sarkofagach i urnach (n. p. Robert, Sarkophage III 1, tabl, VI, n. 24 a; XIV, n. 51 a i b; XV, n. 53 a i b). Echo takiego pojęcia gryfa widzimy na sarkofagu gołuchowskim. Na bocznych jego ścianach jest on przedstawiony jako nieznużony strażnik świętości grobu, a zarazem kat na świętokradzców. Zawsze uchodził on za nader szybkiego i groźnego krwiożercę, gotowego tak rozszarpać śmiałków, jak rozszarpał barana, którego głowa leży pod jego nogami.

Gdy sztuka grecka pod koniec V wieku osiągnęła zupełną swobodę wyrazu; gryf był przedstawiany przeważnie w ruchu i to w walce z Persami, Scytami lub Arymaspami. I tak na naczyniu Ksenofantosa, znalezionem na Krymie, ale pochodzącem z Attyki, jest wyobrażone polowanie Persów na rozmaite dzikie lub fantastyczne zwierzęta, między niemi na gryfów tego samego typu co nasze, tylko z koziemi, nie baraniemi rogami (repr. Antiquités de la Russie méridion. fig 109). Tak samo widzimy walkę Persów z gryfami na fotelu kapłana Dionizosa (repr. Rev. arch. 1862, tabl. 20), lub na innym reljefie z IV wieku (repr. Bull. corr. hell. V, tabl. 11) i t. d. Dopiero późniejsza sztuka wprowadza Arymaspów w przyjaźny stosunek do gryfów. N. p. widzimy Arymaspa jadącego, na apulskiej wazie, repr. Stephani C. R. 1864, 185). Na hellenistycznej także inwencji polega motyw, że barbarzyńcy, zamiast których często Eroci występują, poją gryfy z własnych czar. Asumpt dało do tego przyjęcie gryfa w poczet zwierząt bakchicznych, należących do stałego orszaku Dionizosa. Jak pantery, tak i gryfy piją często z kubków, jakie im podają podwładni arfickiego Dionizosa: przedwcześnie zmarli, w Elizjum przebywający chłopacy. Tę właśnie scenę widzimy na naszym sarkofagu, na którym chłopcy mają portretowe rysy. Są to pewnie wizerunki pochowanych tutaj dzieci.

Kompozycja grupy jest wybitnie dekoracyjna i konwencjonalna. Podobne dwa gryfy, ale nie wschodnie, tylko greckie, bo z głowami orłów, widzimy zwrócone do siebie z podniesioną łapą z obu stron kandelabru na sarkofagu z mitem Meleagra (repr. Robert l. c. III 2, tabl. 71, n. 218 c). Tak samo na sarkofagu z Patras, rzekomo jeszcze z hellenistycznej epoki (repr. Arch. Zeit. 1872, tabl. 59). Reljef jest stosunkowo płaski, doskonale wymodelowany, bez pogoni za optycznym efektem, znamiennym n. p. już dla fryzu z Forum Trajana, na którym bardzo podobny motyw się powtarza (Helbig [3], Führer n. 1148—9). Ogólnym charakterem zbliża się do reljefu, zdobiącego pancerz posągu cesarza Augusta z Primaporty i zapewne do tego samego okresu należy. —

X.

F r a g m e n t s a r k o f a g u, (ryc. 2) inw. n. 90; w. 0·5; dł. 0·41. Grubość płyty na brzegu obramionym 0·115; wypukłość płaskorzeźby 0·085 Z marmuru białego, drobno i gęstoziarnistego, jak się zdaje, pentelickiego. Wedle Froehnera Antiquités de Goluchow n. 10 znaleziony w Azji Mniejszej, nabyty w Paryżu na aukcji Hoffmanna z 3 czerwca 1889 r. (catal. n. 90). Z wyjątkiem górnego brzegu zewsząd obłamany



Ryc. 2.
FRAGMENT SARKOFAGU.

Górna rama składała się z listwy, pokrytej pełzającemi odroślami i z tak zwanej piętki (k y m a), zdobnej liściami akantu, bardzo stylizowanemi, lecz pobieżnie odkutemi.

Już autor Katalogu aukcyjnego poznał, że mamy przed sobą cząstkę frontowej ściany sarkofagu, na którym było przedstawione porwanie Prozerpiny przez Plutona. Zachowane są niemal w całości trzy jej towarzyszki, obecne przy porwaniu Z lewej strony Diana z kołczanem, którego koniec widać nad prawym barkiem. Na lewo odeń, tudzież od głowy bogini dwa szczątki, które prawdopodobnie należały do jednego i tego samego przedmiotu, to jest do ręki podniesionej i opartej na włóczni lub berle. A że Diana ma już swoją broń, więc zapewne nie było to jej ramię, lecz lewe ramię stojącej obok innej bogini, Wenery z berłem lub Ateny z dzidą. Możnaby wprawdzie sądzić, że Diana prawą ręką sięgała po strzałę do kołczanu, podobnie jak na sarkofagu (repr. Overbeck, Atlas z. Kunstmythologie, tabl. XVII n. 9 i 11). Ale w takim

razie resztka owa, która się zachowała obok kołczanu, musiałaby mieć inną formę Raczej jest prawdopodobne, że prawe ramię Diany było przynajmniej w części zasłonięte przez stojącą obok postać, z której niestety nic nie ocalało. Za to pewnem jest, że bogini w lewej ręce trzymała łuk, którego część — poniżej dłoni zakrzywiona, powyżej zaś dłoni czworoboczna w przekroju — jeszcze się zachowała Włosy Diany są w węzeł nad czołem związane, na lewym barku falisty lok. Oprócz chitonu miała na sobie płaszcz, zwisający z lewego ramienia. — Na prawo od niej postać kobieca z długim włosem gładko rozczesanym, spadającym na kark, z prawą ręką, podniesioną ku skroni, w płaszczu zarzuconym na oba ramiona: Będzie to zapewne jedna z Okeanid, towarzyszka zabaw Prozerpiny. Podczas gdy twarz Diany okazuje zakłopotanie i namysł, czy porwanej bronić, w tej postaci przebija się smutek i przerażenie. Odwraca ona głowę od sceny, która na prawo od niej się odbywa i opiera ją na podniesionej dłoni. Stosunkowo najspokojniej zachowuje się trzecia towarzyszka, klęczaca na prawem kolanie, gdyż kontur lewego uda zachował się na tle reljefu. Górna część ciała, widoczna od strony pleców, naga; tylko pod prawą pachę jest wetknięta draperja, której drugi koniec trzyma lewa ręka w ten sposób, że tworzy się nad kolanami podołek, którego pałąkowate fałdy widać na tle płaskorzeźby Prawe jej ramię zwisało w dół, a raczej, jak poucza analogja sarkofagu w Overbecka Atlas, tabl XVII, n 7, sięgało po przewracający się kosz z kwiatami. Fryzura jej taka sama jak Diany, patrzy ona ku porwanej spokojnie, a nawet obojętnie. Nie ma powodu uważać ją za Afrodytę, którą upatruje za Försterem Overbek na analogicznym sarkofagu (repr. l c tabl XVII, n. 23). Jest to raczej zwyczajna Nimfa, która kontynuuje zbieranie kwiatów na łące i podnosi głowę spokojnie, jakby rozmawiała z porwaną, podobnie jak l. c. n. 20 albo na greckich naczyniach, ibid n. 26 i 26a. — Z samej Prozerpiny ocalało tylko prawe ramię, nagie, z wyciągniętemi palcami. Że jest to ramię kobiece, a nie męskie, wynika z jego miękkich i delikatnych kształtów. W takim razie kontury na prawo od ręki Prozerpiny muszą należeć do prawego uda Plutona, który był przedstawiony na rydwanie frontem do widza, z Prozerpiną przewieszoną przez prawe ramię. Porwana, leżąc na wznak z głową w tył, rozkładała rozpaczliwie ramiona ku towarzyszkom, podobnie jak na sarkofagu (repr. l. c XVII, n 7) Właśnie prawe jej ramię jest zachowane na gołuchowskim fragmencie.

Nawet z tych nielicznych figur, jakie się zachowały, okazuje się, że na sarkofagu, do którego one należały, scena zbierania kwiatów czyli antologja nie była przedstawiona osobno, ale spływała razem z sceną porwania w jedną całość. Niewątpliwe jest dalej, że akcja rozwijała się od lewej ręki ku prawej, czyli że wędrówka Demetery w poszukiwaniu za córką była przedstawiona na lewo od naszej sceny. Wreszcie podnieśliśmy przed chwilą, że Pluton był wyobrażony z frontu na rydwanie. Te szczegóły wystarczają, aby sarkofag gołuchowski zaliczyć wedle klasyfikacji Overbecka do klasy I, 1 b, albo I, 2 a A mianowicie sarkofag w monasterze akwizgrańskim (repr. l. c. XVII, n. 7) okazuje co do kompozycji i niektórych motywów dużo podobieństwa. Tylko że tu, w Gołuchowie, Diana nie jest przeciwna porwaniu, lecz jakby w poczuciu swej bezsilności z rezygnacją poddaje się losowi. To samo uczucie bolesnej rezygnacji przemawia z obu innych postaci, które się zachowały, i stanowi jakoby ton zasadniczy kompozycji. Czujemy się tem więcej wzruszeni, że mit cały jest na gołuchowskim sarkofagu przez dzieci przedstawiony. Diana może mieć 6 lat, Okeanida 9, Nimfa 12 lat. Stąd wniosek, że mamy przed sobą złomek sarkofagu dziecięcego. Marmur pentelicki mówi za tem, że był on utworem attyckim i to z stosunkowo wczesnej epoki cesarstwa. Trapan bowiem jest stosowany tylko w kątach ust i oczu, które nie mają jeszcze plastycznych źrenic, ani włosów na łukach brwiowych. We fryzurach wprawdzie znajdujemy więcej żłobków, wydobytych świdrem ruchomym, przeciwnie ornament ramy jest jeszcze bez pomocy świdra zrobiony. Zato upodobanie w nagości ciała, odczucie indywidualności dziecięcych, miara w wyrażeniu uczuć są nawskróś helleńskie i świadczą o dobrych tradycjach attyckich. Dzięki nim owa trójca naiwnych, bardzo miłych dziewczątek — zwłaszcza Diana jest zachwycająca — musi się nawet takim widzom podobać, którzy nie zdają sobie sprawy z osnowy płaskorzeźby.

XI.

Urna rzymska, (tabl. X B), w. 0·64 (wraz z wiekiemi podstawą); sam postument 0·13; tyleż wieczko; z białego włoskiego marmuru Wspomniana w De Witte'a Description p. 155 n. 152 Wieczko (w rycinie pominięte), tudzież cały postument wraz z dolną częścią brzuśca aż do widocznej także na rycinie linji spojenia są nowe. Ale uzupełnienia są prawdopodobne, a nawet co do brzuśca niewątpliwe, gdyż tu się zachowały górne kończyny żeberek, pokrywających brzusiec Przejście od brzuśca do właściwego zbiornika tworzy piętka, ozdobiona liśćmi. Powierzchnia urny jest pokryta płaskorzeźbą, pełną malowniczego światłocienia. Osiami kompozycji są trzy lichtarze, pomiędzy któremi z nieznacznemi odmianami ten sam obraz się powtarza. A mianowicie z kandelabrów zwisają w półkolu ciężkie girlandy, złożone z owoców i liści. Wstęgi, któremi są przy-



A.

ARCHAISTYCZNY RELIEF.



B.

URNA ETRUSKA.



A.

SARKOFAG DZIECIĘCY.



B.



A.



B.

PORTRET KOBIECY.



POSĄŻEK SYLWANA.



A.

GŁÓWKA PALMIREŃSKA.



B.

URNA RZYMSKA.

wiązane, wypełniają swemi fantastycznemi skrętami wolne przestwory, które się znajdują pod girlandami i nad niemi wzdłuż brzegu urny. Nad każdą girlandą jest przedstawiona para ptaków, może drozdów albo kosów, skaczących ku sobie z podniesionemi dzióbami i skrzydłami. Dobra kompozycja i staranne odtworzenie wskazują na I wiek po Chr. Podobne urny repr. Durm, Gesch. d. Baukunst bei den Etruskern und Römern, fig. 847.

XII.

Portret kobiecy; (tabl. VIII) w. 0·305; długość twarzy od końca brody do linji włosa nad czołem 0·175; od szczeliny ustnej do tejżesamej linji 0·135. Z marmuru białego, gruboziarnistego, luneńskiego. Z wyjątkiem krawędzi uszu, które są utrącone, głowa jest doskonale zachowana, nawet nos nieuszkodzony. Cała twarz jest wypolerowana, fryzura chropawa. A fryzura ta jest bardzo sztuczna, z końca I, początku II wieku po Chr. Oto włos na tyle głowy tworzy warkocz, stamtąd jest przeprowadzony w szeregu drobnych plecionek ku przodowi i tu nad czołem piętrzy się w półkolistym wałku, złożonym z małych loczków. Ani brwi, ani źrenice nie są plastycznie oddane, co dowodzi, że mamy jeszcze przed sobą utwór I wieku po Chr., mimo że kędziorki nad czołem i kąciki ust już są świderkiem podkreślone. Zaploty włosów za wałkiem półkolistym są tylko z lewej strony głowy wykończone, co wskazuje, że portret miał być tylko z tej strony widziany.

De Witte (Collection p. 153, n. 148) nazywa tę głowę „Julie, fille de Titus" i to imię przylgnęło do niej w Gołuchowie. Całkiem fałszywie przeto przezywa ją M. Sokołowski (Studya i szkice, Kraków 1899, p. 355), a za nim Przewodnik po Gołuchowie (p. 27) Liwją, która przecież była żoną cesarza Augusta, a nie córką Tytusa. Prawie nie ulega wątpliwości, że Bernoulli (Röm. Ikonogr. II 2, p. 65) miał właśnie tę głowę na myśli, pisząc: „Ein nahe (notab. dem sg. Juliakopf im Louvre, abg. Taf. XXI) verwandtes Bildnis aus dem Besitz der Gräfin Działyńska ohne Diadem war 1878 im Musée retrospectif des Trocadero ausgestellt."

Tymczasem głowa ta ma wedle mnie raczej podobieństwo do głów cesarzowej Domicji, żony cesarza Domicjana, a nie do Julji, córki cesarza Tytusa. Zwłaszcza na wielkich bronzach (repr. Bernoulli, l. c. tabl. monet II, n. 12, 13) ma Domicja takie samo strome czoło, garbaty, wyskakujący z linji profilu nos, taki sam pełny, wyraźnie zaznaczony podbródek. Jeżeli wałek z kędziorkami na portrecie marmurowym nieco wyżej sięga niż na monetach, jeżeli warkocz jest na marmurze tak wysoko podpięty, jak go nigdy na wielkich bronzach nie znajdujemy, to jednak ogólne wrażenie fryzury jest w obu wypadkach bardzo zbliżone. W dodatku gołuchowska głowa ma wyraz dumy, pełen wzgardliwości, który tylko potwierdza identyfikację. Pod względem rysów i fryzury zbliża się najbardziej do t. z. Julji w Luwrze, w której Bernoulli z wielkiem prawdopodobieństwem upatruje Domicją. Tylko że na naszym portrecie twarz jest znacznie pełniejsza i przedstawia widocznie osobę około 35—40 letnią. Zgadza się to doskonale z chronologją Domicji, której portrety niewątpliwie zostały rozpowszechnione dopiero gdy została cesarzową, to jest między r. 81, kiedy Domicjan wstąpił na tron, a 96 po Chr., kiedy umarł. Domicja, zostawszy wdową, mogła mieć około 40 lat i wyglądać tak, jak ją tu widzimy. Inne jej portrety są reprodukowane w cytowanem dziele Bernoulliego na tabl. XX a i b (na Kapitolu) i tabl. XXI (w Paryżu).

Pod względem pojęcia twarzy widzimy na gołuchowskim marmurze spokojne, ciężkie kształty: grubą, wałkowatą fryzurę, nad którą panują szerokie, mięsiste policzki. Wszelkie delikatniejsze modelowanie jest jakgdyby umyślnie pominięte. Żaden muszkuł twarzy nie drga życiem, żaden kształt nie wybija się na wierzch. Jak okazuje ołamek szyji, głowa siedziała całkiem prosto na karku, bez jakiegokolwiek zgięcia czy pochylenia. A więc idea bezwzględnego spokoju była konsekwentnie w całej postaci przeprowadzona. Gdyby nie garbaty nos, także i duchowy wyraz byłby senny i ociężały. Otóż tego rodzaju portrety są znamienne dla epoki Flawijskiej. Pomiędzy niemi staje gołuchowski portret dzięki doskonałemu zachowaniu i jednolitej, ekspresji w pierwszym rzędzie i doczeka się z pewnością rozgłosu jako najlepszy wizerunek cesarzowej Domicji.

XIII.

Portret t. z. Hadrjana ogolonego (ryc. 3) inw. n. 153; w. 0·38 z bronzu o ciemnozielonej patynie. Od końca brody do zarostu nad czołem 0·20; od szczeliny ustnej do zarostu 0·15; do łuku brwi 0·095. Odległość zewnętrznych kątów oczu 0·11; długość gałki ocznej 0·04; odległość wewnętrznych kątów oczu 0·03.

Wedle De Witte'a (Descr. p. 156, n. 153) „acheté chez Boocke en 1866". Był wystawiony na paryskiej wystawie powszechnej w r. 1867 w oddziale włoskim (catal. n. 30 d, p. 323). Zapewne z tych czasów pochodzi otwór (0·012 średn.) na karku, w którym może tkwiła sztaba, łącząca go z postumentem. Popiersie nigdy nie było odłupane od głowy. Wogóle stan zachowania jest wyborny z wyjątkiem nic nie znaczących uszkodzeń na końcu nosa, na czole (w prawym kącie), na policzku koło prawego ucha i poza prawem uchem na szyji.

Jest to portret mężczyzny około czterdziestoletniego o energicznym profilu nosa i zaciętych ustach. Włos starannie nad czołem i na karku w pukle ułożony przypomina nieco Hadrjana, ale zresztą o wiele więcej się pokłada i przylega do czaszki. Z Hadrjańską epoką nie zgadza się także sposób oddania oczu, na modłę praktykowaną w okresie ces. Maksymina trackiego (repr. Delbrück, Ant. Porträts, tabl. 52 i Hekler, Bildnis in der Kunst d. Gr. u. Röm., tabl. 309 b). Także profilem przypomina gołuchowski bronz raczej Konstantyna Wielkiego (repr. Delbrück, l. c. tabl. 62, n. 52 i 53). Z tą późną epoką zgadzałby się schematyczny sposób oddania brwi szeregiem grubych kresek ukośnych. Natomiast w sposób zgoła niewidziany są tu zaznaczone świeżo — notabene źle — ogolone broda i wąsy. Zazwyczaj dzieje się to zapomocą krótkich a grubych kresek, dość głęboko dzióbanych w twarzy; tutaj kreski są cienkie, delikatne, ledwie na naskórku zdrapane. Do tych szczegółów dołącza się ogólne wrażenie. Portret cały sprawia wrażenie powiększonej fotografji. W traktowaniu czoła, ust, a zwłaszcza przestrzeni między nosem a górną wargą razi martwota i brak stylu. Naodwrót takiego ucha, jakie tu widzimy, z naturalistycznie oddanym, rozpłaszczonym koniuszkiem, naprożnoby szukać w całej plastyce starożytnej, która tego rodzaju kształty zawsze upraszczała i uogólniała. Wszystkie te sprzeczności tłumaczą się najprościej, jeżeli rzekomego Hadrjana uznamy za nowoczesne fałszerstwo. W żadnym razie nie ma racji M. Sokołowski (l. c. p. 355), który go uważał za „przepyszny antyk“.

———



Ryc. 3.
PORTRET TZW. HADRJANA OGOLONEGO.

XIV.

L w i a ł a p a (ryc. 4); inw. n. 341; w. 0·16 (w tem grubość podstawy 0·025); sz. 0·18; dł. 0·28. Z marmuru gruboziarnistego o kryształach połyskliwych. Nabyta przez X. Witołda Czartoryskiego.

Jest to dolna kończyna olbrzymiej nogi stołu czy innego sprzętu; górą odłamana. Podstawa miała niegdyś kształt płyty czworobocznej, dzisiaj jej brzegi niemal całkiem wykruszone. Tylna strona łapy od pęciny w górę jest gładko ucięta. Ostatni szpon niemal całkiem zniszczony, tylko gruba jego podeszwa ocalała. Pierwszy szpon ma utrącony pazur wraz z nasadą. Dwa środkowe szpony są doskonale zachowane.

Dość zauważyć kosmyki sierści obrosłej dokoła nasady pazurów, dość rzucić okiem na wymodelowanie grubych poduszeczek, tworzących podeszwę stopy, aby przyznać, że całość była z wielką siłą i naturalizmem traktowana i powstała może w obrębie pergameńskiej sztuki. Podobne szpony w Berlinie (repr. Beschr. ant. Skulpturen n. 1084 i 1086). Stoły marmurowe z podobnemi łapami są repr. Durm, Baukunst d. Etrusker u. Römer (2-gie wyd. 1905), fig. 584 i 585.



Ryc. 4.
LWIA ŁAPA.

XV.

G ł o w a p a n t e r y (tabl. VI); w. 0·205, dł. 0·21. Z marmuru włoskiego, drobnoziarnistego, z połyskliwemi kryształami. Wedle Froehnera Antiquités de G. p. 211, n. 8 zakupiona na aukcji Hoffmanna w Paryżu r. 1889 (catal. n. 161).

Jest to górna część nogi stołowej, która się składała z kilku części. Wskazuje na to przełom szyji, który jest gładki i ma w środku owalne gniazdo na dybel (0·012 x 0·085). Także grzywa jest z tyłu gładko ucięta;

może przystawał tu filarek lub inna podpórka. Czaszka u góry wraz z przyległą częścią grzywy jest utrącona. Także pysk jest uszkodzony.

Jest to głowa pantery morskiej. Na to wskazuje po pięć zaokrąglonych pletewek czy łusek po obu bokach krótkiej, otwartej paszczy, w głębi której widać po cztery drobne zęby. Fałdy na czole są grubo wyżłobione i rozchodzą się pod ostrym kątem z środka czoła ku wewnętrznym kątom oczu, głęboko osadzonych, ale wąsko rozwartych. Styl późnorzymski, tektoniczny. Podobne nogi stołowe w Berlinie (Beschr. n. 1078 i 1079) i w Neapolu (repr. Durm, l. c. fig. 591).

Palmireńskie rzeźby (XVI—XVII). Według dawnych zapatrywań A. Riegla (D. spätröm. Kunstindustrie in Oesterr.-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern), tudzież Fr. Wickhoffa (D. Wiener Genesis, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1895) Wschód, tak zwany klasyczny, został po zdobyciu go przez Aleksandra Wielkiego na wskroś zhellenizowany i stracił własną indywidualność. Sztuka wschodnia w epoce cesarstwa rzymskiego rozwijała się o tyle, o ile ją zasilały żywotne soki z urodzajnej gleby hellenistycznej, nie wprost, lecz przy pomocy państwowej sztuki rzymskiej czerpane. Ta bowiem sztuka, wykształcona na wzorach helleńskich, ale poczęta przez genjusz rasy latyńskiej, była podobna do rzeki, która płytko, ale szeroka się rozlewa i namułem swoim użyźnia najdalsze zakątki. Otóż sztuka, którą zwykliśmy od stolicy odnośnej prowincji nazywać palmireńską, była zdaniem wymienionych powyżej uczonych tylko jedną z licznych odmian owej państwowej sztuki rzymskiej, a odblask rzeźby helleńskiej, jakim promienieją niektóre lepsze nagrobki palmireńskie, jest dlatego taki mdły i słaby, że docierał tam nie bezpośrednio, ale przez pryzmat owej pochodnej sztuki.

Zupełnie inny sąd wygłosił J. Strzygowski (Orient oder Rom, Leipzig 1901, str. 24). Palmira jest jedynem śród ruin Wschodu klasycznego miejscem, gdzie możemy jeszcze dzisiaj stwierdzić odblask zaginionego przepychu późnohellenistycznej sztuki, która tam od Aleksandra W. nieprzerwanie, samodzielnie i organicznie się rozwijała, wchłaniając w siebie semickie i perskie pierwiastki, ale nie podlegając bynajmniej wpływowi sztuki rzymskiej. Zresztą tak zwanej państwowej sztuki rzymskiej za nic innego uważać nie podobna, jak za ostatni etap sztuki hellenistycznej na gruncie ściśle rzymskim. Aleksandrja, Antiochja, Seleucja zniknęły prawie bez śladu. Jedynie Palmira odtwarza nam nowożytnym świat, który musimy zgłębić, jeżeli chcemy strącić z piedestału owego fałszywego bożka nowoczesnej nauki: Rzym, z jego t. z. państwową sztuką i dotrzeć do właściwego fundamentu chrześcijańskiej cywilizacji, którym był Wschód klasyczny, a nie Rzym.

Odpowiednio do swojej teorji Strzygowski dał jednej z swoich najpoważniejszych książek tytuł, który samą formą zapytania brzmi jak pobudka rewolucyjna: Orient oder Rom? Tymczasem, jak się zdaje przynajmniej tym, co — jak piszący — stoją zdala od wiru walki, pytanie nie jest właściwie postawione i tytuł raczej powinienby brzmieć: Orient und Rom. Albowiem liczne bodźce cywilizacyjne szły niewątpliwie ze Wschodu, ale szły także z Rzymu. Oba te prądy oddziaływały na siebie, krzyżowały się z sobą, przenikały się wzajemnie. W jednym kraju była przewaga stołecznych wpływów, w innym górowały prowincjonalne, hellenistyczne tradycje. Tak więc skład chemiczny jest wszędzie ten sam, ale że proporcja, w jakiej poszczególne czynniki są z sobą zmieszane, jest odmienna, więc produkt mimo pewnych wspólnych cech jest różny. Niepodobna powyższego zapatrywania udowadniać w ramach przygodnego studjum, ale mając w pamięci powyższe uwagi, ciekawszem okiem będziemy spoglądać na następujące palmireńskie zabytki.

XVI.

Nagrobek mężczyzny (ryc. 5); w. 0·55; sz. 0·49 z szarobiałego wapienia dosyć twardego i ziarnistego jak marmur. Wedle Froehnera Antiquités de G. p. 212, n. 12 przywieziony r. 1898 przez X. Witołda Czartoryskiego z Damaszku, dzisiaj wmurowany w ścianę portyku podwórzowego na pierwszem piętrze. Postument w kształcie gzymsu profilowanego nowy. Zresztą koniec nosa, górny koniec prawego ucha i lewa dłoń sa pęknięte, ale nie przyprawione.

W wypukłym reljefie jest przedstawione z frontu popiersie mężczyzny w sile wieku, przyodzianego w chiton i płaszcz, z prawą ręką ułożoną we fałdach jakby na temblaku, gdy tymczasem wielki palec lewej dłoni jest przetknięty przez takież same fałdy, obwinięte dokoła lewego przegubu. Typ etniczny, jaki tu widzimy, nie ma wyraźnych cech semickich i zapewne tak długo nie da się oznaczyć, pokąd nie uda się odczytać napisu aramejskiego, w czterech i pół wierszach na prawo od głowy wyrytego, z szczątkami czerwonej farby w zagłębieniach. Napis ten z pewnością podaje nazwisko nieboszczyka i jego ojca, które rzuci światło na pochodzenie obydwu.

Cały schemat nagrobka jest stereotypowy, jeszcze przez hellenistyczną sztukę stworzony. Nie różni się od innych, chyba tylko większą prostotą i skromnością. Tylko na małym palcu lewej ręki widać sygnet. Rysy twarzy uległy pod dłutem domorosłego artysty pewnemu orjentalnemu skostnieniu. Podobne są na-

grobki w Kopenhadze (repr. Simonsen, Sculptures et inscriptions de Palmyre à la Glyptothèque de Ny-Carlsberg, tabl. III A. 3; XII C. 6 i 7; XIII C. 11—13; XIV C. 15—16; XVII A. 4 i C. 19; XVIII A. 5; C. 21 i 22).

Czas możemy określić w przybliżeniu na podstawie właściwości technicznych. Brwi są zarysowane tylko łukiem bez zaznaczenia włosków. Oko żywe; tęczówka oddana rytem półkolem, źrenica małem kółkiem wgłębionem. Włos na brodzie i policzkach skąpy i przylegający, na głowie obfitszy, spada w puklach na czoło. Wszystko to przypomina stołeczne portrety rzymskie z epoki Hadrjana i jego następcy i pozwala odnieść nagrobek do połowy II wieku po Chr. W takim razie pochodziłby on z epoki największego rozkwitu Palmiry, kiedy była stacją przejściową karawan handlowych, spieszących w głąb Azji zachodniej i doszła do wielkiego dobrobytu, a nawet zbytku. Na podstawie napisów palmireńskich można ustalić, że rozwój sztuki tamtejszej skończył się r. 273, kiedy cesarz Aureljan zburzył dumną stolicę królowej Zenobji.

Samo wykonanie nagrobka jest rzemieślnicze. Fałdy twardo i grubo oddane, zmarszczki na czole ordynarnemi linjami pogłębione; w opuszczonych kątach ust zaznacza się naiwne usiłowanie, aby nadać twarzy wyraz smutku. Wrażenie jest obmyślane na odległość, świadczy z jednej strony o miejscowych tradycjach helleńskich, z drugiej o złem nawyknieniu do pospiesznej i niefrasobliwej roboty.



Ryc. 5.
NAGROBEK MĘŻCZYZNY

XVII.

G ł ó w k a k o b i e c a, (tabl. XA). N. inw. 149; w. 0·205; szerokość twarzy między ustami 0·11. Z żółtego, a raczej jasnobrunatnego wapienia. Zapewne odłupana z nagrobku podobnego jak poprzedni, gdyż brak tylnej części głowy, ale uszy wraz z cieżkiemi kolczykami, które mają kształt obwisłych sopli lodu, są w całości zachowane. Wedle Froehnera Antiquités p. 212, n. 11 nabyta r. 1891 z aukcji Hoffmanna w Paryżu (catal. n. 149).

Fryzura jest oryginalna. Włosy bowiem są zaplecione w malutkie kosy, tworzące wysoki stożek, ścięty u góry, uwieńczony rodzajem gniazda. Podobne fryzury spotykamy na innych nagrobkach palmireńskich (repr. Simonsen l. c. tabl. XI G. 1; XVIII D. 22). Ze szczytu głowy zwisa na czoło szeroki łańcuszek, złożony z czterech ogniw, zakończonych trzema wisiorkami tego samego kształtu co kolczyki. Podobny naczólnik powtarza się częściej na głowach mieszkanek Palmiry (n. p. w Kopenhadze, repr. Simonsen, l. c. tabl. XII G. 2; G. 10; D. 4; XIII G. 13, 15; XIV G. 21).

Tego rodzaju wysokie fryzury występują w Palmirze dopiero w późnej epoce, mniej więcej około połowy III wieku po Chr. W starszych czasach, z których pochodzi większość nagrobków, fryzury są niższe (n. p. Simonsen, l. c. tabl. II, III, V i t. d., zwłaszcza X). A więc i gołuchowską główkę do III wieku odnieść należy. O schyłku palmireńskiej sztuki świadczy także schematyczne odtworzenie źrenic i brwi, tudzież zbytnia symetryczność, a więc martwota warg. Twarz szeroka, nalana tchnie lewantyńską sennością i semicką hipertrofją.

Wiadomo, że ciężkie klejnoty (kolczyki, diademy, naszyjniki i naczólniki) należą wraz z wysokim tupetem na głowie do znamiennych cech sztuki starobizantyńskiej. Także całe wzięcie mężczyzny przedstawionego na gołuchowskim nagrobku z rękami uwięzionemi w płaszczu — żywo przypomina postaci świętych na dziełach sztuki starochrześcijańskiej na

Wschodzie. Nasuwałby się stąd wniosek, że palmireńska sztuka wywarła pewien wpływ na nieco późniejszą, bo dopiero około r. 330 nad Bosforem poczętą sztukę bizantyńską. Wniosek taki byłyby przedwczesny. Raczej rzecz ma się tak, że źródła palmireńskiej i starochrześcijańskiej sztuki t. z. klasycznego Wschodu są wspólne. Obok lokalnych wpływów, zwłaszcza idących od Persji, jest przedewszystkiem hellenistyczna sztuka owem wspólnem podłożem, z którego obie latorośle, bizantyńska i palmireńska, wyrosły. Do tego przyłączyły się wedle mnie pewne naleciałości stołeczno - rzymskie, które w rozmaitym stopniu zabarwiły jedną i drugą. Powtórzyć należy, że Strzygowski tych ostatnich wpływów nie uznaje.

Jeżeli zapytamy na końcu naszych wywodów, jaki rezultat z nich wynika dla rozjaśnienia pytania, któreśmy we wstępie sobie zadali, to stwierdzić należy, że tylko w jednym wypadku (n. 3) udało się nam stwierdzić z bezwzględną pewnością grecki oryginał z najlepszej epoki; o dwóch typach n. 5 i 6, tudzież o reljefach n. 7, 8, 10 tylko ogólnie można było powiedzieć, że ich pierwowzory powstały zapewne w hellenistycznej epoce; w trzech zaś wypadkach (n. 1, 2, 4) okazało się, że są to rzymskie kopje greckich pierwowzorów. Powtarzam kopje, nie przeróbki, albowiem różnice, jakie zachodzą między poszczególnemi replikami, są zbyt małe i nieistotne, aby je wyprowadzać z odmiennych, chociaż co do czasu zbliżonych oryginałów. Na zewnątrz nawet różnic nie widać. Zrąb fizjognomji pozostaje tu ten sam. Tylko, że tak powiem, stanowisko uczuciowe i estetyczne kopisty wobec oryginału ulega zmianie. Przyświeca mu inny ideał urody kobiecej czy męskiej, uśmiecha mu się inny typ duchowy. W pierwszym wypadku (n. 1) daje on dziewiczej Korze prawie macierzyńską godność i pełność, w drugim (n. 2) majestat Hery przetwarza na słodycz Afrodyty, w trzecim (n. 4) heroiczną siłę i powagę Menelaosa zawiera tylko w oczach i czole, a zaniedbuje resztę twarzy. We wszystkich trzech wypadkach zamiar swój przeprowadza nie tyle udolnie ile konsekwentnie, tak że pierwowzór roztapia się w nowej kompozycji, która sprawia wrażenie tworzywa jednolitego. Stało się to zapewne mocą ponownego przeżycia. Po prostu kopista zabierając się do dzieła, całe swe zadanie na nowo przemyślał, przetrawił jeszcze raz wszystkie pierwiastki zarówno estetycznej jak i moralnej natury, które się złożyły na oryginał i dzięki temu stworzył kopję, która choć pod względem technicznym pozostawia dużo do życzenia, nie ma charakteru wymęczonej i męczącej roboty, lecz pociąga wyrazem świeżości i życia.

Ks. prof. Dettloff.

„Smierć Matki Boskiej"

w galerji Tow. Przyj. Nauk.

Z 4 tablicami i 2 rycinami w tekście.

W zbiorach galeryjnych Tow. Przyjaciół Nauk mieści się średnich rozmiarów obraz, malowany na drzewie, choć nie wybitnego pędzla, to przecież z wielu względów zajmujący. Przedstawia on śmierć Matki Boskiej*) (tabl. 1).

Najśw. Marja Panna, leży a raczej prawie że siedzi na łożu śmiertelnem, otoczona gronem apostołów. Wyobrażona jest chwila konania spokojnego, zaśnięcia, bo oczy niedomknięte, a w twarzy jak wogóle w całej postaci nie wyraża się nawet cień walki przedśmiertnej. Górna część ciała oparta jest o poduszki, dolną od pasa przykrywa kołdra obszerna, spadająca z przodu w licznych fałdach aż do podnóża łożnicy. Umierająca ubrana jest w szaty uroczyste; głowa nakryta spadającym aż na ramiona białym welonem, z pod którego dobywają się bujne pukle złocistych włosów.

Apostołowie św., na których twarzach i w gestach maluje się lęk i boleść z utraty Matki Zbawiciela, częścią zajęci są spełnianiem funkcji liturgicznych. Wyróżnia się przy tych funkcjach dwóch tylko: św. Jan, podający umierającej gromnicę, i św. Piotr w szatach kapłańskich z kropidłem w ręce; reszta imiennie nie jest oznaczona żadnym przedmiotem ani symbolem.*) Apostołowie rozmieszczeni są tak, że po lewej stronie łoża znajduje się ich pięciu, po prawej zaś siedmiu. Z tamtych pierwszych trzech stoi u głowy łoża, śledząc z lękiem objawy zbliżającej się śmierci Matki Najświętszej, dwóch zaś klęczy u stóp, odmawiając z rytuału widocznie modlitwy za konających; jeden z nich trzyma długi krzyż procesyjny. Po drugiej stronie zbliża się za św. Janem i św. Piotrem czterech innych Apostołów, pomiędzy nimi jeden z kropielnicą i kosturem podróżnym w rękach — widocznie przybył ostatni na smutny obrządek.**) U stóp po tejże stronie, jako pendant do klęczących po przeciwnej a modlących się na książce Apostołów, pada na kolana starszy Apostół, załamujący ręce.

W obłokach ponad całą grupą unosi się postać Boga z duszą Matki Boskiej, wyobrażonej jako dziewczątko. Obie te postacie mają korony na głowach, obramionych nadto wielkiemi aureolami, które widnieją również nad głowami Marji i Apostołów grupy głównej.***)

Łoże z postacią Matki Boskiej przecina obraz nieomal w przecznicy, tak jednak, że twarz jej w trzech czwartych profilu zwrócona jest ku widzowi.

*) Katalog 1912 l. 226. „Dar hr. Edwarda Grabowskiego". Rozmiary obrazu 101 x 82 cm. Jest on względnie dobrze zachowany, choć potrzeba mu odnowienia. Przy jakiejś niezbyt dawnej restauracji obrazu odnowiono złoto w aureolach, dziś zanadto jaskrawe, a może pododawano koła, otaczające przeważną ich część. Poza tem świeżo złocone jest tło około postaci Boga w obłokach, a także ornament w górnej części malowidła oraz krzyż.

*) Fra Angelico radził sobie w małym swym obrazie z Uffizi florenckich, przedstawiającym chwile przed pogrzebem Matki Boskiej, w ten sposób, że powpisywał imiona apostołów w ich nimby.

**) Na niektórych malowidłach tego tematu widzimy apostoła tego istotnie wchodzącego dopiero do pokoju, jak n. p. na obrazie ściennym w tęczy Kościoła w Pippingu (w pobliżu Monachjum), wykonanym krótko po roku 1480.

***) Artysta średniowieczny, gdy umieszczał obok łoża lub ponad niem postać Chrystusa, piastującego już na ramieniu lub przyjmującego dopiero duszę Matki Boskiej, w naiwnem traktowaniu tradycyjnem tego przedmiotu nie zrażał się wcale sprzecznością tej części kompozycji z faktem, że Najśw. Marja Panna niżej na tym samym obrazie wyobrażona jest w chwili konania, t. j. w chwili, kiedy dusza nie opuściła jeszcze ciała. Jest to t. zw. kontynuacja opowiadania plastycznego, znana nam już z czasów sztuki późnorzymskiej (kolumna Trajana) i spotykana nawet w tak postępowej sztuce jak włoska jeszcze w początku wieku XVI (sklepienie kaplicy sykstyńskiej Michała Anioła).

Rozmieszczenie tego łoża w przestworze, który wyobrażać ma wnętrze mieszkania, choć go nic jako takie nie znamionuje wyraźnie, jest dość niepewne. Ten brak wyrazistości w rozmieszczeniu potęgują zwieszające się niewiedzieć skąd kotary, z których tylko lewa górą przyczepiona jest do skrawka pasa poprzecznego, usiłującego wywołać wrażenie jakiegoś baldachimu. Z zadania zaś kotary w kłąb zwiniętej i łączności jej z resztą akcesorjów zupełnie sprawy sobie zdać nie umiemy. Zobaczymy zaraz, że przyczyną wszystkich tych niejasności bezpośrednią jest obłok oraz renesansowa ornamentacja, zamykająca obraz ku górze, pośrednią zaś ta okoliczność, że malowidło powstało na podstawie wzoru rytowanego, przez ów obłok odmienionego. Wpierw jednakże kilka słów o ikonografji przedmiotu przedstawionego.

Temat to stary, zachodzący w rzeźbie już na dyptyku w zbiorach Barberinich z X. czy XI. wieku, na rzeźbie w kości słoniowej muzeum w Clugny z XII wieku, na weneckiej Pala d'oro z X wieku i wielu innych. Znają go też w malarstwie wczesne mozaiki bizantyńskie w Martoranie palermitańskiej i malowidła ścienne w krypcie katedry akwilejskiej, a także późniejsze rzymskie w S. Maria Maggiore i S. Maria in Trastevere.

Wczesne te wyobrażenia przedmiotu tego opierały się na znanym już w wieku IV. a w następnym rozpowszechnionym apokryfie pod tytułem „De Transitu B. Mariae Virginis," którego podanie z innemi późniejszemi, również apokryficznemi, przejął w końcu wieku XIII. biskup genueński Jacobus de Voragine do słynnej swej „Legenda aurea", gdzie opis śmierci Matki Boskiej znajdujemy pod nagłówkiem „De Assumptione B. Mariae Virginis". A że odtąd owa „Złota Legenda" Jakóba była w sztuce zachodniej takim samym podręcznikiem dla artystów, jak słynna „Księga malarska z góry Athos" dla sztuki cerkwi wschodniej, spotykamy się od XIV. wieku począwszy z zasadniczo takiem samem wyobrażeniem legendy o śmierci Matki Boskiej w rzeźbie i malarstwie wszystkich narodów Europy zachodniej.

Nie przesądza to przecież faktu, że temat ten traktowano odmiennie w szczegółach. I tak łączyła sztuka włoska od czasu swego odrodzenia się w początkach wieku XIII. śmierć Bogarodzicy zwyczajnie z jej pogrzebem. Tak Duccio w swym wielkim ołtarzu dla katedry sieneńskiej, tak Orcagna w rzeźbie ołtarza w florenckim Orsanmichele, tak nareszcie Fra Angelico na obrazach w Ufficjach, w Bostonie i Madrycie, pochodzących z pierwszych lat jego twórczości. Odtąd, mniejwięcej od połowy wieku XV., sztuka włoska, zdaje się, temat ten zarzuca prawie zupełnie, podczas gdy sztuka na północy od Alp podejmuje go z świeżym zapałem.

W dwojaki sposób przedstawia nam sztuka niderlandzka i niemiecka legendę o śmierci Matki Boskiej: albo w sposób przekazany tradycją wieków poprzednich, t. zn. Najśw. Marję Pannę umierającą na łożu, albo też sposobem nowym, który wszedł w użycie dopiero z początkiem wieku XV., że Matka Boska kona na klęczkach, opuściwszy łoże. Najliczniejsze a zarazem i najwcześniejsze tej ostatniej koncepcji przykłady znalazłem w Niemczech południowych, i to tak w rzeźbie jak i w malarstwie. Sztuka niderlandzka i północno-niemiecka zdaje się jej nie znać. Do najwcześniejszych dzieł rzeźbiarskich tego rodzaju należy nagrobek dla rodziny Pfollenhoferów w ratysbońskim kościele św. Emmerama z roku około 1430. Na tym to nagrobku wzoruje się podobny w ratysbońskim Obermünster dla Zengerów, już z ostatniej ćwierci XV. wieku. Tak też przedstawia motyw ten rzeźbiarz nieznany na płaskorzeźbie z początku XVI. wieku w jednej z kaplic północnej nawy katedry augsburskiej. A co nas Polaków szczególniej interesuje, w ten sam sposób pojmują śmierć Matki Boskiej Wit Stosz w krakowskim ołtarzu marjackim (1477—1489) a za nim nieznany malarz krakowski wielkiego tryptyku bodzentyńskiego z roku 1515.

Również najdawniejsze z dzieł malarskich, pojmujące tak tę scenę, znajduje się na południu Niemiec; jest to ołtarzyk domowy z Maria-Pfarr w Salzburskiem z roku 1443. Na przełomie XV. i XVI. w maluje ten przedmiot tak samo Holbein starszy na obrazie galerji bazylejskiej, a w roku 1524 jeszcze Ulmeńczyk Marcin Schaffner na wielkiem dziele swem ołtarzowem dla klasztoru Wettenhausen, dziś w Pinakotece monachijskiej.

Daleko więcej jednakże rozpowszechniona była widocznie koncepcja tradycyjna z Matką Boską konającą na łożu, kiedy spotykamy się z nią w XV. wieku na całym obszarze wpływów sztuki niderlandzkiej i niemieckiej aż hen do Tyrolu, szczególnie w drugiej połowie stulecia. Z pośród Niderlandczyków przedstawia tak tę scenę między innymi około 1480 Hugo van der Goes (w galerji brugijskiej) i kilku na nim wzorujących się malarzy, których dwa obrazy z tą sceną z życia Matki Boskiej mieszczą się w państwowych zbiorach berlińskich, a jeden z artystów antwerpeńskich z pierwszej połowy XVI. wieku, którego dziś identyfikuje się z Joosem van Cleve, do niedawna jeszcze nazywany był „Mistrzem śmierci Marji" dla dwóch wielkich z tym przedmiotem malowideł w muzeum kolońskiem i Pinakotece monachijskiej.

Sztuka niemiecka zna wyobrażenie Matki Boskiej umierającej na łożu już w początku wieku XIV. n. p. na rzeźbie bocznego północnego portalu kościoła

św. Sebalda w Norymberdze.*) Podobnie też podają tę scenę tympana obu portali katedry augsburskiej z połowy i końca wieku XIV. **) Poza tem z rzeźby niemieckiej wieku XV. przypominam sobie podobne wyobrażenie tego motywu tylko jeszcze z katedry strassburskiej, gdzie znajduje się w kaplicy św. Katarzyny doskonały taki reljef z roku 1480. Natomiast w malarstwie niemieckiem powtarza się ono bardzo często poprzez cały niemal wiek XV. aż do 1. ćwierci XVI., poczem ustaje zupełnie***), widocznie pod wpływem renesansu włoskiego, który je zarzuca jeszcze przed połową wieku XV. †) Już około roku 1430 przedstawia śmierć Marji na łożu nieznany z nazwiska Westfalczyk z Soest w cyklu galerji monasterskiej, a nieco później Hans Multscher z Ulmu w cyklu galerji berlińskiej z roku 1437 oraz pokrewny mu Mistrz Ołtarza sterzińskiego z 1458 r. ††) Rodowity już Tyrolczyk, Michał Pacher, włączył ten motyw do szeregu słynnych swych malowideł ołtarza w St. Wolfgang w Salzburskiem, wykończonego w roku 1481. W tym samym czasie maluje nieznany malarz bawarski swój fresk na tęczy kościoła w Pippingu pod Monachjum. Z początku zaś wieku XVI. posiadamy kilka dzieł malarskich tak ujętych pędzla malarzy południowo-niemieckich jak Bartłomieja Zeitbloma z Ulmu, w katedrze augsburskiej, Hansa Schänfeleina z Nördlingen w Pinakotece monachijskiej i innych.

Wobec popularności tego przedmiotu nie zadziwi pewno, że zajęła się nim także niemiecka sztuka rytownicza. Od połowy wieku XV. nabiera grafika niemiecka coraz więcej znaczenia jako wyraz twórczości artystycznej, a spełnia nadto zadanie drugie, niemniej ważne, tworzenia wzorów dla złotników, malarzy i rzeźbiarzy oraz rotgisarzy. Cała plejada nie już artystów, a raczej rzemieślników zaspakajała popyt na rozmaite mniejsze dzieła ołtarzowe, rzeźbione czy malowane, na kadzielnice, monstrancje, relikwjarze, pastorały i t. p., na postacie Świętych, przejmując żywcem lub z pewnemi odmianami te wzory rytowane, i to nietylko poszczególne ich częścj ale częstokroć całe kompozycje. Najdzielniejsi mistrzowie pędzla czy dłuta tworzyli takie wzorowe dzieła graficzne, że tylko wspomnę tu Marcina Schongauera, Wita Stosza*) i Albrechta Dürera; innych nawet znamy przeważnie tylko jako świetnych rytowników, jak Mistrza E. S. i Mistrza Gabinetu amsterdamskiego z 2. połowy XV. a Irahela van Meckenem, Mistrza W z gmerkiem i Wacława z Ołomuńca z przełomu wieku XV. i XVI.

Nie istnieje niestety dotąd praca, któraby kwestję wpływu rytownictwa XV. i XVI. wieku na współczesne malarstwo i rzeźbę gruntownie i wyczerpująco wyświetliła, a która dopiero dałaby nam jaśniejsze pojęcie o warunkach, w jakich się sztuka ówczesna rozwijała. Z kilkoma niezwykle interesującemi przyczynkami do tej kwestji spotkałem się w monachijskiem Bayerisches Nationalmuseum, gdzie na ołtarzu rzeźbionym z Rosenheim cykl obrazów na skrzydłach i w predeli z roku 1520 przejęty jest dosłownie z miedziorytów i drzeworytów Schänfeleina, Griena, Cranacha st. i Springinkleea, na dwóch innych rzeźbionych zaś, pochodzenia frankońskiego z czasu około 1490 r., reljefy wykonane są mniej lub więcej dokładnie według rycin Schongauera.

Takimże też do tejże kwestji przyczynkiem pod wielu względami zajmującym jest nasz obraz ze zbiorów Tow. Przyjaciół Nauk, wzorowany na miedziorycie (B. 33 II) Marcina Schongauera (tabl. II) (ur. przed 1450 r., zm. 1491), świetnego rytownika niemieckiego, którego dzieła graficzne w owym czasie najczęściej kopjowano w pracach malarskich, rzeźbiarskich i rytowniczych; a jeśli ich nie kopjowano dosłownie, to zapożyczano z nich przynajmniej rozmaitych motywów. Nawet artyści tej miary co Albrecht Dürer nie umieli wyzwolić się zupełnie z pod wpływu mistrza alzackiego. Wystarczy nam porównać ze sobą załączone dwie ryciny tego samego przedmiotu Schongauera i Dürera (tabl. III) (z jego cyklu marjackiego rytowanego w drzewie) aby przekonać się o tem dowodnie. Matka Boska u Norymbeczyka podobnie spoczywa na łożu, choć postać jej w linji silniej jest poruszona. Cały szereg pokrewnych szczegółów znajdziemy w grupie po lewej stronie**) z św. Piotrem i św. Janem — u Schongauera umieszczonej po stronie przeciwnej. Apostół

*) W słynnem tympanon romańskiem lewego portalu południowej strony transeptu nazewnątrz katedry strassburskiej z pierwszej połowy XIII. wieku wyobrażone jest raczej złożenie ciała Matki Boskiej na marach, t. zn. przygotowania do jej pogrzebu, nie zaś jej śmierć, jak się zwyczajnie mylnie rzeźbę tę tytułuje.

**) W katedrze augsburskiej, poświęconej Matce Boskiej, powtarza się wyobrażenie jej śmierci w rzeźbie i malowidłach aż pięć razy. Z prac tych jedna tylko, obraz Zeitbloma, przedstawia ją klęczącą w chwili konania.

***) W wieku XVIII dopiero pojawia się motyw ten jeszcze raz w malarstwie augsburskiem; sztycharz Chrystjan Rugendas (1708—1781) rytował go en manière noire według obrazu współczesnego malarza augsburskiego Jerzego Bergmüllera (rycina w Maximilianeum tamtejszem).

†) Rzeźba wenecka na ten temat Antonia Lombardiego z początku XVI. wieku, pojęta w duchu wyraźnie klasycznym, jest tylko epizodem. Dawnej treści religijnej, opartej na legendzie, w niej doszukać się trudno; dla artysty przedmiot był jedynie pozorem do pokazania mistrzostwa w poruszeniu grupy i postaci, na wzór rzeźby greckiej, nie już rzymskiej, odtworzonych.

††) Malowidła tego ołtarza, którego rzeźby są niewątpliwie dziełem Multschera, znajdują się w ratuszu miasteczka tyrolskiego Sterzingu na południe od Brenneru.

*) Mistrz Paweł z Lewoczy skorzystał z miedziorytów Stosza, n. p. z „Męczeństwa św. Jakóba“, rzeźbiąc ołtarz wielki dla tamtejszego kościoła.

**) Lewo i prawo rozumieć należy ze stanowiska patrzącego na obraz.



SMIERĆ MATKI BOSKIEJ.



M. SCHONGAUER. ŚMIERĆ MATKI BOSKIEJ.

dürerowski kroczący, po prawej stronie, wzięty jest w motywie z takiejże postaci Schongauera po stronie lewej, a u obu mistrzów znajduje się ten sam klęczący w pochylonej postawie Apostół z rękami załamanemi u stóp po stronie prawej. Z apostołów klęczących z przodu przy łożu, z których jeden wertuje w księdze, a drugi trzymą krzyż procesyjny, stworzył Dürer pendant, umieszczając czytającego po prawej stronie na skrzyni, Apostoła zaś z krzyżem naprzeciw. Ostatni jednakże pod wielu względami przypomina znów apostoła z księgą u Schongauera. Wogóle ta ostatnia grupa, zdaje się, pobudzała najczęściej do naśladownictwa, bo spotykamy się z nią nietylko na obrazie Zeitbloma z katedry augsburskiej, traktującego kompozycję swą w sposób podobny jak Schongauer, ale nawet na ołtarzu z Wettenhausen Schaffnera, obok umierającej na klęczkach Najśw. Marji Panny.*)

Mimo jednak, że Dürer zapożyczył kilka szczegółów z utworu Schongauera, wykazuje jego „Śmierć Matki Boskiej" cechy kompozycji ze wszech miar samodzielnej. Na pracy tej sztuka renesansu włoskiego wycisnęła odrębne swe piętno: perspektywa tu jaśniejsza, przestwór prawidłowo ujęty, grupy w nim przejrzyście porozmieszczane a w symetrji skontrastowane. To nie kopja tylko ryciny Schongauera, a nowe zupełnie podjęcie tego samego przedmiotu, choć oparte na motywach wziętych z miedziorytu Alzatczyka.

A teraz przypatrzmy się naszemu obrazowi poznańskiemu, porównywając go z ryciną Schongauera. Niby to kopja, niby nie. Jakiś on szerszy w rozmieszczeniu postaci, jakiś mniej głęboki w przestrzeni, a przytem mniej rozwichrzony w linjach. Cóż to więc stało się?

Obraz jest istotnie skopjowany z wzoru Schongauera we wszystkich niemal szczegółach. Niema tu ani jednego ruchu, ani jednej fałdy niemal, które różniłyby się zasadniczo od Schongauerowskich. Jedynie Chrystus z duszą Marji w obłokach nad łożem, to pomysł własny malarza. Szczegółu tego, opartego także na podaniu legendy a przedstawionego w wieku XV. rozmaicie**) nie ma ani Schongauer ani Dürer. A skutek ten, że nasz kopista, umieszczając górą zamiast baldachimu nad łożem obłok, a nadto dodając tam ornament roślinny, pozbawił swą kompozycję walnego środka wywołania głębi. Stąd też o funkcji i rozmieszczeniu zwieszających się kotar pouczyć nas może jedynie porównanie z ryciną Schongauera.

Ten obłok z dwiema w nim postaciami, to szczegół, dla kompozycji wcale nie obojętny. Przyczynia się on bowiem niemało nietylko do zatarcia jej głębi perspektywicznej, ale także do podkreślenia jej rozwoju wszerz, nie wgłąb, jak u Schongauera. Inny przecież drobny napozór szczegół spowodował u naszego kopisty to reljefowe, powiedziałbym, rozszerzenie kompozycji: aureole nad głowami Apostołów, i to aureole tarczowe, pełne, nie otwartem tylko kołem zakreślone, a przytem wszystkie dość pokaźnych rozmiarów. Nie ma ich Schongauer; a że u naszego malarza w zbitej masie Apostołów stojących nie było miejsca na nimby, poradził on sobie w ten sposób, że przesunął kilku z nich na stronę przeciwną, wskutek czego znalazło się poza przednią kotarą, zamykającą u Schongauera kompozycję po prawej stronie, jeszcze kilka postaci.

Przypatrzmy się bliżej tym dowolnościom, które stały się walną przyczyną, że wrażenie z układu kopji jest tak odmienne od tego, które wywołuje oryginał rytowany.

U głów Matki Boskiej schongauerowskiej stoi po stronie lewej pięciu Apostołów, z których u dwóch widać tylko głowy. Z powodu nimbów nad głowami trzech więcej widocznych postaci tej grupy musiał nasz malarz przesunąć je na inne miejsce, na którem mu aureole nie zawadzały. Nic to, że ucierpiała przez to głębia, którą kopista byłby w tem miejscu był powinien podkreślić postaciami tem silniej, iż obłokiem z ornamentacją zasłonił perspektywicznie tak ważną u Schongauera linję baldachimu. Owe dwie głowy, usunięte ze strony lewej, znajdujemy po stronie przeciwnej łoża: jedną pomiędzy św. Piotrem a przednią kotarą, drugą na samym brzegu malowidła poza Apostołem z koszturem, przyczem malarz nie trzyma się wcale ani pozycji ściśle profilowej wzoru, ani też potężnej charakterystyki dwóch tych ledwie widzialnych głów schongauerowskich.

Po prawej stronie pomiędzy podającym gromnicę Matce Boskiej św. Janem a trzymającym kropidło św. Piotrem zauważymy u Schongauera popiersie Apostoła w kapturze. I tego było trzeba przesunąć, ponieważ byłyby go zakryły aureole tamtych dwóch jego towarzyszów. Znalazł się więc poza kotarą, i to już nie jako popiersie tylko, a jako postać po kolana. Schongauer daje w obu rękach tego apostoła świetny wyraz lęku czy przerażenia, kopista schował

*) Schaffner przejmuje od Schongauera w tej grupie nawet kształt krzyża pątniczego zakończonego krążkami, który u innych malarzy tegoczesnych zamienia się na renesansowy.

**) Na dawnych wyobrażeniach śmierci Matki Boskiej ustawiony jest Chrystus, trzymający jej duszę w postaci małego dziewczątka na ramieniu, obok łoża w mandorli lub bez niej, pojęty naiwnie jako niewidzialny Apostołom. Tak wyobraża go jeszcze Fra Angelico, tak Multscher Jeden Hugo van der Goes, ilustrując niejako słowa Kościoła: „Veni sponsa Christi", ukazuje Chrystusa w górze pośród chórów anielskich, otwierającego ramiona na przyjęcie duszy Matki; on też jeden nie trzyma się, usuwając z tej części swej kompozycji postać Marji jako dziewczątka, starodawnej kontynuacji opowiadania malarskiego. Piękny motyw Syna Bożego, asystującego ostatnim chwilom życia Matki, zarzucony już poczęści u naśladowców Hugona, a także u Joosa van Cleve, Schongauera i Dürera, pojawia się znów u Schaffnera pojęty w ten sposób, że drobną postać Najśw. Marji Panny wznoszą putti ku wyciągającemu do niej ramiona Chrystusowi.

prawicę swego apostoła za kotarę. Ten Apostół znów odsunął towarzysza swego z kosturem i kropielnicą wstecz ku obramieniu, wskutek czego widoczny jest jako postać en pied, nie przecięty kotarą a zastawiony Apostołem pochylonym u stóp łoża. Na taką śmiałość mógł się malarz nasz tem łatwiej odważyć, że potrzeba mu było tylko uzupełnić szaty, zakryte na miedziorycie. Na jakieś wyraźniejsze scharakteryzowanie stopy lewej, która na malowidle powinna być widoczną, już się nie zdobył; a kiedy wskutek rozszerzenia kompozycji ku prawej stronie było trzeba podać całą postać także u Apostoła pochylonego, załamującego ręce*), skopjował malarz jego stopę ze stopy postaci z kadzielnicą ze strony lewej.

Poza temi zmianami walnemi, decydującemi o wcale odmiennym wyglądzie kompozycji u naszego kopisty, spowodowały owe aureole kilka zmian mniejszych. Tak trzyma św. Piotr, wskutek nimbu nad głową św. Jana, kropidło na malowidle w pozycji nieco pochylonej, z boku twarzy tegoż Apostoła, nie zaś prostopadle nad jego głową, jak u Schongauera. Mimo to nie zmienił kopista ręki trzymającej ten przedmiot, wskutek czego ukształtowanie jej wypadło wadliwie. Aureola nad głową Apostołą, przeciętego przednią kotarą, zakryła lewą rękę św. Piotra, podtrzymującą księgę, która w ten sposób znalazła się raczej pod pachą Świętego. W grupie nareszcie dwóch Apostołów u stóp łoża po lewej stronie postać z krzyżem, także wskutek nimbu sąsiada, zniżyć musiała głowę nad książką, a to stało się powodem, że głowa ta nie łączy się prawidłowo z resztą ciała.

Szczególną uwagę zwracają na siebie na rycinie Schongauera przedmioty metalowe, mianowicie świecznik na planie przednim. Schongauer pokazał, czego nauczył się jako syn i uczeń złotnika. Jest to cacko sztuki złotniczej, wykończone wzorowo w najdrobniejszych szczegółach. We formie gotycki, przedstawia się świecznik ten w umieszczonych na nodze postaciach mitologicznych jako jeden z najwcześniejszych przykładów wpływa renesansu włoskiego na sztukę niemiecką. U kopisty bogaty świecznik schongauerowski zamienił się w daleko prostszy, choć wcale udatny, zupełnie już renesansowy, własnego pomysłu malarza. Podobnie też uprościł tenże kształty kropielnicy w ręce Apostoła z kosturem, którą rytownik ozdobił delikatnem profilowaniem i głową zwierzęcą.**)

Widzieliśmy wyżej, że przez zmiany dowolne, których dokonał kopista w stosunku do wzoru rytowanego, pozbawił on swój obraz głębi perspektywicznej, którą Schongauer wydobywa nadto linjami poziomemi na ścianie po stronie lewej oraz silną odmianą światła i cienia na ścianach planu dalszego, gdy malarz tło ścienne podaje w tonie jednolicie brunatnym, całkiem neutralnym. Ale owo przesunięcie kilku postaci z lewej na prawą stronę u malarza, a co za tem idzie, rozszerzenie kompozycji ku prawicy, spowodowało nadto zupełne zaniedbanie zrównoważenia kompozycyjnego obrazu. Schongauer dbał o tę równowagę, konieczną dla wysunięcia głównej postaci, Matki Boskiej, grupując swych Apostołów po obu jej stronach jako pendants masowe: pięciu ich stojących u głów łoża po stronie lewej odpowiada zbitą swą bryłą czterem po stronie przeciwnej, a u stóp do dwóch czytających na książce, fałdami szat i ruchem w jedną splecionych całość, zastosowany jest kompozycyjnie wysuwający się po stronie prawej z poza ciężkiej kotary Apostół, któremu w zrównoważeniu w masie owemu pendant z dwóch postaci przy krzyżu procesyjnym dopomagają rozrzucone obok niego na łożu ciężkie zwoje kotary. Nasz malarz zostawił obie te grupy na swojem miejscu, z tą tylko różnicą, że wykończył postać Apostoła załamującego ręce, przez co zaakcentował ją zbytnio w całokształcie kompozycji; uproszczeniem zaś zwojów kotary zamało zrównał ją w masie z grupą po stronie przeciwnej. Natomiast zanikła ta względna przynajmniej jeszcze równowaga kompozycyjna zupełnie w grupach u głów łoża, gdzie kopista trzem Apostołom po lewej przeciwstawia aż sześciu po stronie prawej, i to sześciu ustawionych długim rzędem wszerz za sobą. Wskutek tego nie tyle konająca Matka Boska zdaje się być ośrodkiem kompozycji, ile raczej św. Jan i św. Piotr, których postaci podkreśla nadto górą grupa w obłokach a dołem postać Apostoła za kotarą. Przytem stała się ta kotara w malowidle tak silnym przedziałem w kompozycji, że oddziela trzech apostołów po prawej z brzegu zupełnie od reszty, zamiast, jak u Schongauera, być silnym łącznikiem grup.

Nie ta rozlazłość sama w kompozycji obrazu jednakże sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie czegoś całkiem odmiennego od ryciny Schongauera. Podnosi to wrażenie zupełne uspokojenie się wszystkich linij oraz przemiana typów schongauerowskich.

Rozwichrzeniem tych linij w szatach, kotarach, nakryciu na łożu rozkoszuje się poprostu rytownik gotycki. Z widocznem rozmiłowaniem śledzi każdy ich zwój, każde zagięcie, których walory barwne, ich światła i cienie, zgłębia do ostatnich konsekwencji techniki dwubarwnej. Kopista naśladuje wprawdzie kontury postaci i przedmiotów, lecz silna ich plastyka, owo jakoby rzeźbienie fałd i zwojów ryciny, ustępuje miejsca prostemu nakładaniu barw jaśniejszych tam,

*) Błąd w linji szat na plecach tego Apostoła znajdziemy także u Schongauera. Linja ta przecięta kotarą nie łączy się prawidłowo także u grafika.

**) Kopista umieścił nadto naczynie w stosunku do kierunku ręki wadliwie.

gdzie Schongauer zamieszcza partje oświetlone, a ciemniejszych, gdzie cieniuje. Przytem pozwala sobie malarz, mimo że w zasadzie te szczegóły kopjuje, częstokroć na uproszczenie ich tam, gdzie wydają mu się zbyt rozwichrzone, jak n. p. w szatach św. Jana lub w fałdach prawego ramienia Apostoła, trzymającego krzyż procesyjny.

To już „nowa moda" niemiecka, zaprawiona włoskim renesansem, a zrywająca z temi objawami realizmu gotyku późnego a raczej XV. wieku — bo wyznaje ten realizm przecież w sposób podobny także jeszcze Verocchio w swej bronzowej grupie „Tomasza niewiernego" w florenckim Orsanmichele. Taż to „nowa moda" przeistacza też rubaszne, chłopskie, ale zato pełne prawdy życiowej typy schongauerowskie — o włosach rozwichrzonych a twarzach jakby z kamienia wykutych, o rękach żylastych, kościstych, wyrazistych ludzi spracowanych — u malarza w typy wymuskane, bezduszne.

Warto porównać nasz obraz z ryciną Dürera wykonaną 1510 r., a zatem już po drugiej jego podróży weneckiej. Mimo wielkiego wrażenia, jakie na malarzu norymberskim wywarła sztuka wenecka, szczególnie zaś sztuka Giovanniego Belliniego, nie zrywa on przecież doszczętnie z tradycją artystyczną północy, z jej odrębnością i samoistością, a wnosi do niej tylko to, czego jej nie dostawało: nowe, poprawniejsze pojęcie przestworu, wyrazistość kompozycji, wielkość i zwartość form. Na tem wszystkiem nie ucierpiały ani typy, rdzennie niemieckie, ani też szczegóły form. Jeśli więc w „Śmierci Matki Boskiej" Dürera w charakterystyce postaci i w rzucie szat sfałdowanych znajdujemy jeszcze żywy oddźwięk owego realizmu schongauerowskiego, na obrazie naszego kopisty ustąpiło to wszystko miejsca jakiemuś naśladowaniu form i typów bez wyrazistości i siły przekonywającej.



Ryc. 1.
Postać i herb fundatora z obrazu M. Schaffnera w Wettenhausen.

Poznaliśmy autora naszego malowidła jako malarza drugorzędnego, nie umiejącego w naśladownictwie swego pierwowzoru uwolnić się od wpływu tegoż kompozycyjnego, a z drugiej strony przenoszącego nowe formy renesansowe niewolniczo na tenże wzór rytowniczy. Znaczy to, że mamy przed sobą pracę nie artysty a rzemieślnika raczej, może pracę jakiejś pracowni malarskiej cechowej. Wobec tego będzie trudem zbytecznym dochodzenie nazwiska autora obrazu tak niesamodzielnego. Nie wyklucza to przecież dochodzenia szkoły czy kierunku artystycznego, z którego obraz nasz wyszedł, szczególnie że zdaniem mojem mylnie oznacza go katalog galerji Muzeum im. Mielżyńskich (1912) i błędne także z niego wysunwał swego czasu wnioski autor szkicu o poznańskiem malarstwie cechowem.*) Ostatni bowiem uważał obraz za dzieło naszego polskiego malarstwa cechowego, zdradzające zdaniem katalogu kierunek Hansa Süssa z Kulmbachu (1476—1522), przyczem poczytywał „A z listkiem koniczyny" w tarczy zą gmerk malarza.

Nasamprzód ów gmerk pozorny, to wyraźnie znak herbowy w tarczy**) taki, z jakiemi w Niemczech, południowych szczególnie, spotykamy się w tym czasie dość często. Herby takie umieszczano zwyczajnie albo obok fundatora, sportretowanego na obrazie, albo też bez jego podobizny. Podobny herb widnieje na jednem ze skrzydeł wspomnianego ołtarza wielkiego z Wettenhausen Marcina Schaffnera, gdzie obok fundatora w tarczy herbowej podobnych do naszej kształtów znajduje się wielki liść dębowy na gałązce (ryc. 1), wcześniej już, bo w roku 1515, w ten sam sposób i przez tegoż malarza na innym ołtarzu dla klasztoru wettenhausenowskiego (dziś w galerji augsburskiej) umieszczony obok tego samego fundatora. Inicjały E. A. z różą na tarczy obok fundatora duchownego oglądać można na okrągłym witrażyku z roku około 1500 w monachijskiem Bayerisches Nationalmuseum (w sali 11). Używa tego

*) Dr. N. Pajzderski w Kurjerze Poznańskim 1916, nr. 64 nn. Autor niniejszej rozprawki w artykule „Przyczynek do dziejów wpływu rytownictwa na malarstwo średniowieczne", w tymże dzienniku (1916. nr. 94 n.) umieszczonym, sprawy pochodzenia artystycznego obrazu nie śmiał wówczas przesądzać, ponieważ, pisząc ów artykuł w Monachjum, nie miał oryginału obrazu dostatecznie w pamięci. Stąd też przyjął za katalogiem mylnie wpływ kierunku Hansa z Kulmbachu za rzecz stwierdzoną.

**) Jest to może herb, wzięty z nazwiska fundatora, t. zw „herb mówiący". Pouczający przykład tego rodzaju znalazłem w bawarskim Plattlingu w tamtejszym kościele św. Jakóba, gdzie na nagrobku proboszcza Macieja Brunnera z roku około 1530 widnieje jako znak herbowy studnia (Brunnen). Znany też jest herb Albrechta Dürera, wyobrażający drzwi (Tür, Türer).

sposobu uwiecznienia pamięci fundatora, a używa go obficie, całe malarstwo niderlańskie XV. wieku, szczególnie od czasów Rogiera van der Weyden. Może ten to właśnie mistrz, który zadecywał po połowie wieku XV. o charakterze i rozwoju sztuki niemieckiej, wpłynął równocześnie na rozpowszechnienie się tego samego sposobu także u Niemców. Sam tylko herb bez portretów donatorów widzimy u Rogiera n. p. na jego „Madonnie Medyceuszów“ (1450 r.) w galerji frankfurckiej, a podobnie pół wieku później w najbardziej pokrewnem niderlandzkiemu malarstwie dolnoreńskiem na tryptyku z „Niewiernym Tomaszem“ Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja w kolońskiem Wallraf-Richartz-Museum, i znów około roku 1530 w obrębie malarstwa szwabskiego, dla dochodzeń naszych, jak się okaże, tak ważnego: na „Pokłonie Trzech Króli“ Augsburczyka G. Giltingera w galerji augsburskiej. Przykłady te możnaby pomnożyć.*)

Natomiast nie zdarzyło mi się nigdzie spostrzec w tarczy herbowej, i to na tak wybitnem jak w naszem malowidle miejscu, gmerk jakiegokolwiek mistrza. Owszem, kładzie Dürer sygnaturę swą częstokroć na osobnych tabliczkach lub kartkach w sposób zapożyczony widocznie od Wenecjan,**) portretuje się nawet, pełen poczucia własnej siły twórczej, w małej postaci, trzymającej tablicę z napisem autorskim na obrazie „Wszystkich Świętych“ (1511); zawieszają Hans Holbein mł. (n. p. na portrecie B. Amerbacha z 1519 r.) i Hans z Kulmbachu (na „Pogrzebie św. Katarzyny 1515, z cyklu krakowskiego kościoła marjackiego), wielkie tablice z napisem i sygnaturą, głoszącemi ich autorstwo, na konarach drzew, a Albrecht Altdorfer włącza takąż tablicę z autogramową dedykacją Matce Boskiej na sposób włoskich nagrobkowych napisów, podtrzymywanych przez putti, w architekturę swego „Odpoczynku w ucieczce do Egiptu“ (1510) w galerji berlińskiej. W tarcze herbowe przecież żaden z nich sygnatury swej nie opatruje; te zostawia się wyłącznie fundatorom czy osobom sportretowanym. Stąd pewność, że owo „A z listkiem koniczyny“ w tarczy herbowej naszego obrazu poznańskiego nic niema wspólnego z gmerkiem malarskim.

Czyj to ów herb, na obrazie naszym umieszczony, trudno dociec bez dłuższych badań archiwalnych. Czy to znak herbowy polski? Jeśli tak, to w żadnym razie szlachecki, a tylko mieszczański, przybrany sposobem używanym w Niemczech, gdzie każda, wybitniejsza, nawet nie patrycjuszowska rodzina mieszczańska pieczętowała się herbem, a choćby tylko t. w. znakiem rodzinnym (Hausmarke). Trudno też stwierdzić z całą pewnościa, czy jest to „herb mówiący“, które to znaki heraldyczne, jak donosi mi łaskawie p. dr. Adam Chmiel, „w heraldyce polskiej prawie że nie mają zastosowania i odnoszą się do herbów nie polskich, lecz pochodzenia niemieckiego lub francuskiego.“*) Gdyby jednakże tak było, mielibyśmy wyraźną wskazówkę, gdzie należy szukać i fundatora i malarza obrazu: w Niemczech; a jeśli zważymy analogię w układzie znaku heraldycznego i w umieszczeniu tarczy herbowej wśród kompozycji z herbami na ołtarzach z Wettenhausen lub na wyżej wspomnianym witrażyku z Bayer. Nationalmuseum, samo przez się nasuwa się przypuszczenie, że malarz nasz pochodził z Niemiec Południowych.**) Wobec braku jednakże dostatecznie ścisłych podstaw dla tego przypuszczenia o pochodzeniu malowidła decydować mogą jedynie dochodzenia stylistyczne.

Katalog naszej galerji widzi w malowidle kierunek Hansa Süssa z Kulmbachu, prawdopodobnie na podstawie kolorytu, operującego hojnie barwami łamanemi.***) Ale ten szczegół wspólny jest wszystkim niemal malarzom niemieckim z początku wieku XVI., malującym pod wpływem Dürera.****) Jeśli zaś przypatrzymy się wydłużonym postaciom o twarzach pucułowatych a przytem scharakteryzowanych jędrną plastycznością, jeśli spojrzymy na rozwichrzone włosy głowy czy zarostu mężczyzn Süssa, przekonamy się łatwo, że nie z tego kierunku wyjść mógł styl naszego kopisty. Natomiast pouczy nas znów porównanie z pracami Ulmeńczyka Schaffnera o bliskiem pokrewieństwie z niemi stylistyki malarskiej naszego obrazu poznańskiego.

Weźmijmy ten sam przedmiot z wielkiego ołtarza z Wettenhausen, „Śmierć Matki Boskiej.“ Zauważymy tam typy do naszych z obrazu poznańskiego w szczegółach podobne: ten sam owal twarzy o małych ustach i nosie u Matki Boskiej, to samo puszyste traktowanie włosów i zarostu u starszych, siwych Apostołów, jak n. p. u św. Piotra, a te same jakoby peruki u najmłodszych, jak u św. Jana, te same krótkie a proste i kończaste nosy u nich wszyst-

---

*) Wyjątkowo na takich tarczach wyobrażano zamiast znaku herbowego postaci alegoryczne, jak n. p. na „Sądzie ostatecznym“ Antoniego Wonsama (zm. 1541 w Kolonji) w galerji berlińskiej, gdzie na tarczach przy klęczących fundatorach duchownych figuruje w jednej Chrystus bolesny, w drugiej zaś kościotrup.

**) Najlepszym tego dowodem pojęta w duchu sztuki weneckiej jego berlińska „Madonna z czyżykiem“ z roku 1506 (z kartką napisową) oraz drzeworyty „Życia Matki Boskiej“ (tabliczki z monogramem).

*) Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że jest to istotnie „herb mówiący“ podobny n. p. do tego, który zamieścił Dürer na wiedeńskim portrecie Jana Klebergera z 1526 r., na wzgórzu (Berg) trzy listki koniczyny (Klee).

**) Obraz nasz zresztą nabył hr. Edward Grabowski, jak mówił mi p. dr. B. Erzepki, dyrektor Muz. im. Mielżyńskich, prawdopodobnie gdzieś w Niemczech.

***) Szczególnie zajmującem pod względem kolorystycznym jest zaprawianie białych szat w partjach cieniowanych zielonemi (u św. Piotra i Apostoła z kosturem) lub czerwonemi (u Apostoła w kapturze) tonami. Wogóle posiada nasz obraz co do barwnego zestroju daleko większe walory niż co do kompozycji i formy.

****) U Niderlandczyków ówczesnych zauważyć możemy ten sposób malowania także, n. p. u Joosa van Cleve i Łukasza van Leyden.



A. DÜRER. ŚMIERĆ MATKI BOSKIEJ.



MARCIN SCHAFFNER. ŚMIERĆ MATKI BOSKIEJ.

kich. Przedewszystkiem zaś uderza podobieństwo rąk delikatnych, zbyt drobnych na obu malowidłach, a mianowicie rąk Apostoła stojącego zupełnie na lewo en face, które, w układzie odmienne nieco od schongauerowskich w tem miejscu, malarz nasz skopjował pewno z założonych w ten sam sposób rąk Bogarodzicy Schaffnera. Dodajmy do tego pewną analogję w kształtach świecznika, a nie oprzemy się wrażeniu, że nasz kopista znał, i to zbliska znał sztukę Marcina Schaffnera, że może nawet wyszedł z jego pracowni ulmeńskiej.

Reasumując krótko, cośmy o naszym obrazie powiedzieli, stwierdzić zatem możemy, że malowidło to, wykonane z pewnemi odmianami na podstawie miedziorytu Marcina Schongauera, zaliczyć należy do szkoły szwabskiej z początku XVI. wieku kierunku Schaffnera. A że mistrz ten nad ołtarzem wielkim dla klasztoru w Wettenhausen, na którym wzorował się widocznie nasz malarz w typice swych postaci, pracował wedle dat na malowidłach tego ołtarza umieszczonych, w latach 1523 i 1524, obraz nasz powstał niewątpliwie po tym czasie, t. zn. około roku 1525.

W kościele klasztornym Karmelitanek na Wesołej w Krakowie znajduje się w jednym z ołtarzy bocznych kaplicy nowicjackiej obraz, przedstawiający również „Śmierć Matki Boskiej“ (ryc. 2). P. dr. Tomkowicz widzi w nim pędzel Michała Lencza, prawdopodobnie nadwornego malarza biskupa krakowskiego Jana Konarskiego, którego portret z herbem widzimy na tem malowidle*). I ten obraz wzorowany jest na miedziorycie Schongauera w ogólnym układzie z tą tylko różnicą, że malarz zmienił kierunek łoża a postacie Apostołów poumieszczał w sensie przeciwnym. Także odmienił liczne szczegóły wzoru, inne albo przejął dosłownie albo skompilował z miedziorytu.*) Obraz krakowski jest w stosunku do pierwowzoru rytowanego daleko swobodniejszy w kompozycji od naszego poznańskiego, ale zato też daleko pobieżniejszy, we formie tak całego układu jak szczegółów. Ponieważ biskup Konarski zasiadał na stolicy krakowskiej aż do roku 1523, praca Lencza powstała krótko przed tym rokiem, może 1522, do którego to czasu obecność tego malarza niemieckiego w Krakowie stwierdzić można. A że Lencz pochodził z Kitzingen we Frankonji, mamy, poza szeregiem wyżej wymienionych prac rzeźbiarskich i malarskich z Niemiec południowych pochodzących, nowy dowód na to, że tam właśnie i to w pierwszej ćwierci wieku XVI. wpływ sztycharstwa na malarzy i rzeźbiarzy, drugorzędnych szczególnie, był najsilniejszy. Potwierdzałoby to poniekąd nasze przypuszczenie, że i malarz poznańskiej „Śmierci Matki Boskiej“ z tamtych stron pochodził. —



Ryc. 2.
„Śmierć Matki Boskiej“ w kościele Karmelitanek w Krakowie.

Na zakończenie wypada mi uniewinnić się. Czy warto było rozwodzić się tak szeroko nad naszym obrazem poznańskim, wszakże zabytkiem nie posiadającym wybitniejszej wartości artystycznej? Może tak; czytelnikowi sąd zostawiam. Pragnąłem nietylko podać materjał porównawczy, ale przedewszystkiem przyczynić się do wyświetlenia wpływu rytownictwa średniowiecznego na malarstwo czasów następnych, kwestji, która, jak tego dowodzą obrazy

*) Rocznik Krakowski t. XII, str. 12 nn. Podobny obraz znajduje się wedle tegoż autora w kościele św. Wojciecha w Kielcach. — Zdjęcie fotograficzne obrazu krakowskiego zawdzięczam uprzejmości p. dr. Tomkowicza z Krakowa

*) Skrzynia na planie pierwszym, którą malarz stwarza większ głębię w obrazie, wskazuje na to, że znał zapewne także wspomniany wyżej drzeworyt Dürera, na którym motyw ten spełnia taki same zadanie.

krakowski i kielecki, i naszą polską historję sztuki żywo obchodzić powinna. Również chciałem przyczynić się w ten sposób do rozgraniczenia sfery malarstwa cechowego polskiego od malarstwa pochodzenia obcego, kwestji niestety dotąd u nas zbyt pobieżnie traktowanej. Młoda a z zapałem pracująca polska nasza organizacja konserwatorska niewątpliwie w czasie najbliższym wskaże nam nowe drogi i materjały do rozwiązania i tych zagadnień.

J. Kostrzewski:

Badania archeologiczne w Wierzenicy,

w powiecie poznańskim wschodnim.

Z 20 rycinami.

Na północ-wschód od wsi Wierzenicy, należącej niegdyś do nieśmiertelnej pamięci Augusta hr. Cieszowskiego, dziś zaś będącej własnością syna jego tegoż imienia, przechowującego z pietyzmem pamiątki po ojcu, znajduje się wzgórze żwirowate, porosłe sosnami, zdala widoczne, wznoszące się do 7-8 m. ponad otaczającemi je polami, noszące nazwę „Żalika“ (ryc. 1). Nazwa sama i wyniosłe położenie wzgórza dawno już nasuwały przypuszczenie, że na miejscu tem znajdować się może cmentarzysko przedhistoryczne. Już zatem w r. 1880 czyniono tu próbne poszukiwania, znajdując jednak tylko niepokaźne szczątki zniszczonych grobów zaprzestano kopać.[1]) Bawiąc w Wierzenicy w roku 1918, zainteresowałem się również „Żalikiem“ i uzyskawszy pozwolenia właściciela na przeprowadzenie poszukiwań, rozpocząłem w maju badania przy pomocy 4 robotnic, których mi użyczył administrator majątku, p. Mizerski. Poszukiwania moje trwały ogółem około trzech tygodni i doprowadziły do odkrycia kilkudziesięciu grobów, jakkolwiek przekopałem systematycznie tylko najwyższą środkową część wzgórza, około 256,50 m. kw. tzn. mniejwięcej ósmą część całego obszaru, obejmującego w przybliżeniu 2000 m. kw.

Badania swe rozpocząłem od wykopania rowu próbnego, szerokiego 60 cm. a 10 m długiego, na południowo-wschodnim zboczu wzgórza, w odległości 6 m. od krańca wzgorza, gdzie nie było żadnych śladów dawniejszych poszukiwań, gdzie zatem można było spodziewać się znaleść groby nietknięte. Przekop ten próbny nie dał jednak żadnych rezultatów, wobec czego rozpocząłem kopać wyżej w pobliżu miejsca, gdzie znajdowały się ślady dawniejszych poszuki-



Ryc. 1.
Ogólny widok „Żalika“ w Wierzenicy.

1) Dziennik Poznański, nr. 33 z 11 II. 1880 (wiadomości miejscowe).

wań. Odrazu napotkaliśmy tu na ziemię zmieszaną, a w niej kości ludzkie, porozrzucane w nieładzie i ułamki naczyń, pochodzące z grobów dawniej zniszczonych. Równocześnie rozpocząłem kopanie drugiego rowu w odległości 10,2 m. od rowu próbnego, t. zn. pomiędzy nim, a miejscem dawnych poszukiwań. Tutaj wreszcie natknęliśmy się na zabytki niezniszczone i z tego miejsca rozpoczęliśmy dalsze poszukiwania systematyczne, kopiąc szereg rowów równoległych 60 cm. szerokich, do głębokości 1,20 m., jeden bezpośrednio za drugim. W ten sposób mieliśmy pewność, że na przestrzeni przekopanej niczego nie pominiemy.

Niespodzianką w czasie poszukiwań było odkrycie pierwszego grobu ciałopalnego, wskazującego na to, że wzgórze nasze było używane jako cmentarz już w wczesnej epoce żelaznej, większą jeszcze niespodzianką było odkrycie grobu 18, bez porównania starszego niż reszta grobów na „Żaliku", sięgającego bowiem końca młodszej epoki kamiennej (neolitu) lub początku epoki bronzu. Dodatkowo zaś znalazły się w obrębie przestrzeni przekopanej także ślady okrągłych ciemnych plam (nry. 5-8, 14-15, 27 itd.) oraz dobrze zachowane ognisko (nr. 42), świadczące o istnieniu na temże miejscu osady, współczesnej z cmentarzyskiem szkieletowem lub niewiele od niego późniejszej. Ponieważ groby szkieletowe wczesnohistoryczne zazwyczaj wkopywano znacznie głębiej w ziemię niż dawniejsze groby ciałopalne, znaczna część owych grobów dawniejszych została w okresie wczesnohistorycznym zniszczona. Najlepiej przechowały się one w południowo-zachodniej części wzgórza, gdzie grobów szkieletowych brak. Także ów grób najstarszy neolityczny (?) dochował się tylko dzięki szczęśliwemu wypadkowi.



Ryc. 2.
Wierzenica. Grób ciałopalny nr. 12 (zniszczony).

Zachowując wnioski i uwagi ogólne do końca sprawozdania, podajemy tu nasamprzód wykaz grobów i innych znalezisk, opatrzonych kolejnemi numerami, według porządku w jakim były znajdowane.

Nr. 1. Jama ciemna w głębokości 20 cm. pod powierzchnią, o średnicy 40 cm. sięgająca 35 cm. w głąb. Zawierała ziemię czarną przepaloną z węgielkami.

Nr. 2. Grób ciałopalny. W głębokości 20 cm. pod powierzchnią bez obłożenia kamieniami urna przykryta misą, a obok niej garnczek czerwony, chropowaty, leżący na boku. Wewnątrz urny tylko kości spalone, drobne, m. i. kilka zębów, których kształt wskazuje, że mamy przed sobą grób dziecka kilku-letniego. Z urny czarnej dobrze gładzonej dochowała się w całości tylko część dolna, z górnej tylko ułamki. Naczynie miało kształt baniasty, brzeg lekko na zewnątrz wygięty i conajmniej jedno ucho taśmowate. Rozmiary miało następujące: Wysokość około 14—15 cm. największą wydętość 17,5 cm., średnicę dna 7 cm. Garnczek czerwono-brunatny zachowany tylko w ułamkach, miał powierzchnię chropowatą, brzeg nieco zgrubiały i ściany zwężające się stopniowo ku dołowi. Rozmiary: wys. ok. 12 cm. dno ok. 9 cm. otwór około 16 cm. Misa czerwono-brunatna, niestarannie gładzona z rowkiem poniżej brzegu dochowana jest również fragmentarycznie. Średnica dna wynosiła pierwotnie około 8 cm. otwór około 15 cm.

Nr. 3. Jama ciemna w głębokości ok. 65 cm. pod powierzchnią, o średnicy 30 cm., wewnątrz tylko węgle drzewne.

Nr. 4. Grób ciałopalny. W głębokości 30 cm. trzy kamienie, a pod niemi duża ilość kości spalonych, zmieszanych dołem z czarną ziemią. Dno grobu w głębokości 65 cm.

Nry. 5-6-7-8. Jamy ciemne, wszystkie w głębokości 30 cm. zawierające węgle drzewne; jama nr. 7 o średnicy 60 cm. sięgająca 15-20 cm. w głąb, zawierała także nieco kości spalonych i skorupy.

Nr. 9. Grób szkieletowy. W głęb. 75 cm. szkielet dorosłego człowieka, leżący na wznak, głową ku zachodowi, bez upominków. Na prawo od głowy w głęb. 80 cm. nieco czarnej ziemi.

Nr. 10. Grób szkieletowy niemowlęcia, głową ku zachodowi.

Nr. 11. Grób szkieletowy w głębokości 60 cm. Z szkieletu leżącego na wznak z twarzą na lewem licu głową ku wschodowi dochowała się tylko czaszka, piszczele i kilka kręgów.

Nr. 12. Grób ciałopalny (zniszczony. Por. ryc. 2). W głębokości 42 cm. w nogach szkieletu nr. 11 szczątki obwarowania kamiennego (11 kamieni) a pomiędzy niemi i pod niemi w nieładzie porozrzucane kości spalone i szczątki m. i. misy czerwono-

brunatnej gładzonej, zdobionej dwoma lub trzema parami wałków pionowych, nalepionych na powierzchni. Dwa kawałki tej misy, stosujące się do siebie, znajdowały się w grobie o 1 m. oddalone jeden od drugiego i to jeden pod kamieniami, drugi zaś na wierzchu. Grób ten zniszczony został najwidoczniej przy wybieraniu dołu dla grobu szkieletowego nr. 11.

Nr. 13. Na 20 cm. pod powierzchnią dwa kamienie bez dalszych znalezisk.

Nr. 14. Jama czarna wewnątrz ułamki naczynia czerwono - brunatnego z dwoma uchami taśmowatemi, powyżej największej wydętości brzuśca. Wysokość ok. 24 cm. Średnica otworu 16—17 cm., średnica dna ok. 12 cm.



Ryc. 3.
Wierzenica. Grób szkieletowy nr. 18.

Nr. 14 a. Grób szkieletowy (zniszczony). Odkopany widocznie w czasie dawniejszych poszukiwań i zagrzebany płytko i w nieładzie.

Nr. 15. Jama ciemna bez zawartości.

Nr. 16. W głębokości 20—25 cm. dwa duże kamienie o średnicy 30 względnie 50 cm. bez znalezisk.

Nr. 17. W głębokości 20 cm. dwa kamienie.

Nr. 18. Grób szkieletowy. W głębokości 40 cm. kamienie nieregularnie ułożone w kierunku podłużnym (ryc. 3). Największa długość grobu 95 cm., szerokość 50 cm. Pod kamieniami znalazły się szczątki kości długich: 2 goleni i ramion (czaszki brak) oraz dwa naczyńka tulipanowate jasno-brunatne bardzo kruche i zmiażdżone ciężarem kamieni. Naczyńka pozbawione są ozdób z wyjątkiem guza poniżej brzegu u większego z nich. Wysokość większego naczyńka (ryc. 4) wynosi 8,5 cm., średnica otworu 10 cm., dno 5 cm. Mniejsze naczyńko (ryc. 5) jest 6 cm. wysokie, ma otwór o średnicy 8 cm. i dno o średnicy 4 cm.



Ryc. 4.



Ryc. 5.

Wierzenica. Naczynia z grobu szkieletowego nr. 18.

Nr. 19. Grób szkieletowy (ryc. 6). W głębokości 10 cm. pod powierzchnią znaleziono nasamprzód kupę kamieni, układanych z 5-u warstw w kształcie stożka, wysoką 75 cm., obok zaś na 40 cm. pod powierzchnią ukazały się dwa równoległe rzędy kamieni, pomiędzy któremi spoczywał w głębokości 70 cm. szkielet dorosłego człowieka, leżący na wznak z głową ku północy. W nogach jego stało ongiś wiadro drewniane, z którego dochowały się tylko okucia żelazne (ryc. 7), złożone z trzech obręczy kabłąka i dwóch okuć do kabłąka. Wiadro to miało, sądząc z rozmiarów obręczy, dołem około 18 cm. w średnicy, górą zaś około 16 cm. i było w przybliżeniu 15—20 cm. wysokie. Obręcze są płaskowypukłe i ok. 0,7 cm. szerokie. Czworograniasty kabłąk jest 0,4 cm. szeroki. Okucia (ucha) są 4,5 cm. długie a 2,5 cm. szerokie.

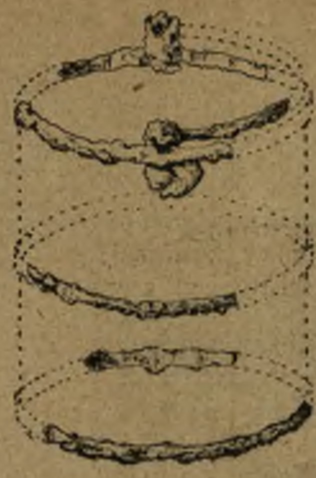
Nr. 20. Grób szkieletowy. W głębokości 60 cm. szkielet leżący na wznak, z głową skierowaną ku wschodowi, lewem licem ku ziemi. Przy lewem boku poniżej bioder leżał nóż żelazny z szczątkami okładzin drewnianych (ryc. 8), długi 14 cm., szeroki 2,8 cm. W okolicy stóp, po prawnej stronie ciała, leżał kamień.



Ryc. 6. Wierzenica. Grób szkieletowy nr. 19.

Nr. 21. Grób szkieletowy podwójny (ryc. 9). W głębokości 1 m. znaleziono dwa szkielety, leżące na wznak obok siebie, twarzami ku sobie zwrócone, z rękoma splecionemi. W głowach skierowanych ku południowemu zachodowi znaj-

dowały się dwa duże kamienie ponad sobą, w nogach dwa takież kamienie obok siebie.



Ryc. 7.
Wierzenica. Okucia wiadra z gr. 19

Nr. 21 a. Grób szkieletowy (zniszczony). Szkielet bez głowy, pierwotnie leżący głową ku zachodowi.

Nr. 22. Grób szkieletowy. W głębokości 1 m. znaleziono szkielet niewyrosłego osobnika, zapewne dziewczęcia, leżący na wznak, z głową ku zachodowi, obróconą prawem licem ku ziemi. Na lewej skroni bronzowy kabłączek skroniowy niezwykle małych rozmiarów (ryc. 10). Średnica wewn. 0,9 cm., grubość 0,2 cm.

Nr. 23. Grób ciałopalny. W głębokości 30 cm., w czarnej ziemi, urna czerwono-brunatna, przykryta misą, stojącą na bruku kamiennym i starannie z boków obłożona kamieniami. Kamienie są od spodu osmalone, kładzone więc były widocznie na tlejące jeszcze popielisko. Kości nieboszczyka znajdowały się częściowo w urnie, częściowo zaś na zewnątrz jej. Urna (ryc. 11) ma kształt baniasty, brzusiec chropowaty i szyjkę gładzoną. Poniżej szyjki, ponad największą wydętością brzuśca, znajdują się dwa przeciwległe ucha taśmowate, zwężające się nieco ku środkowi. Wysokość naczynia 21,5 cm. średnica otworu ok. 16 cm., największa wydętość 25,5 cm., dno 12,5 cm. Misa (ryc. 12) jest czerwono-brunatna i niezbyt starannie gładzona, wysoka 8,5 cm. o średnicy otworu 21,5 cm., dna 9,5 cm.



Ryc. 9. Wierzenica. Grób szkieletowy podwójny (nr. 21).

Nr. 24. Grób szkieletowy. W głębokości 60 cm. szkielet starca prawie bezzębnego, leżący na wznak głową ku zachodowi, opartą na prawem licu.



Ryc. 10. Wierzenica. Kabłączek skroniowy z gr. 22. W. n.

Nr. 25. Grób szkieletowy. W głębokości 50 cm. szkielet z rękoma skrzyżowanemi na piersiach, leżący na wznak, lecz nieco pochylony ku prawemu bokowi, z głową skierowaną ku wschodowi, opartą na prawem licu.

Nr. 26. W głębokości około 1 m. szczątki szkieletu zmurszałego głową skierowanego ku południowi.



Ryc. 8. Wierzenica. Nóż żel. z gr. 20.

Nr. 27. Jama ciemna w głębok. 50 cm., o średnicy 1 m., na 50 cm. głęboka (ryc. 13). Wewnątrz węgle drzewne i 1 skorupa (ułamek misy z rowkiem poniżej brzegu).

Nr. 28. Grób szkieletowy. W głębokości 80 cm. grób niemowlęcia, leżącego na wznak głową ku wschodowi, z rękoma wyciągniętemi wzdłuż ciała.

Nr. 29. Grób szkieletowy. W głęb. 60 cm. szkielet dorosłej osoby, skierowany głową ku zachodowi, któremu brak było prawego przedramienia. Kości palcy znajdowały się w nieładzie, rzepka (patella) leżała przy biodrze.

Nr. 30. Grób ciałopalny. W głęb. 50 cm. urna, z kośćmi spalonemi, przykryta misą. Ponad nią rodzaj bruku z luźno układanych drobnych kamieni. Urna jest czerwono-brunatna, baniasta, z oddzieloną wyraźnie szyjką i dwoma uchami taśmowatemi na granicy szyjki i brzuśca, zwężającemi się ku środkowi (długość ich 5,5 cm., szerokość 5,8 cm.). Brzusiec naczynia jest chropowaty, szyjka gładzona. Brzeg naczynia, pierwotnie wygięty na zewnątrz, jest ukruszony. Wysokość urny 22,5 cm. największa wydętość 22,5 cm. średnica otworu około 15 cm., dno 12,5 cm.

Misa ciemno-brunatna zwężająca się stopniowo ku dołowi, jest 7,5 cm. wysoka, o średnicy otworu około 18—19 cm.

Nr. 31. W głębokości 20 cm. kilkanaście kamieni bez śladu jakichkolwiek zabytków.

Nr. 32—33. Znaleziono tu luźno po 1 wielkim kamieniu bez dalszych znalezisk.

Nr. 34. Grób szkieletowy. W głęb. 30 cm. szczątki szkieletu, skierowanego głowa ku południowi, z którego zachowała się tylko czaszka, leżąca na lewem licu, obojczyk i kilka kręgów. Reszta została widocznie zniszczona przez jamę nr. 36.

Nr. 35. Podługowata plama ciemna na 30 cm. pod powierzchnią z węgielkami drzewnemi i skorupami wczesnohistorycznemi.

Nr. 36. Jama ciemna, na 10 cm. pod powierzchnią o średnicy 1 m. Dno w głęb. 40 cm. Wewnątrz węgle drzewne, kości, być może, palone i skorupy wczesnohistoryczne.

Nr. 37. Grób ciałopalny. W głęb. 30 cm. mała popielnica przykryta misą. Popielnica beczułkowata bez szyjki (ryc. 14) ma powierzchnię czerwono-brunatną chropowatą i zaopatrzoną jest w jeden guz w miejsce ucha (pierwotnie może było ich więcej). Wysokość 17,3 cm., średnica otworu 17,5—18 cm. dno 10,5 cm. Misa w kształcie ściętego stożka, zachowana tylko w ułamkach, ma powierzchnię czerwono-brunatną. Wysokość ok. 9 cm. dno 8,3 cm. otwór ok. 18—20 cm. Sądząc z drobnych rozmiarów kosteczek i niewielkiej ich ilości mamy do czynienia z grobem dziecięcym.



Ryc. 11.
Wierzenica. Popielnica z gr. 23.

Nr. 38. Grób szkieletowy niemowlęcia z głową ku południowemu-wschodowi.

Nr. 39. W głębokości 10—30 cm. 5 kamieni ustawionych tak, że tworzyły prosty kąt, pod niemi drobne kawałki węgla drzewnego, zresztą nic więcej.

Nr. 40. Znalezisko odosobnione: żel. grot strzały, dł. 6 cm. z tulejką dł. 3,2 cm. Szerok. grotu 1,6 cm. (ryc. 14 a).

Nr. 41. Znaleziono tu nożyk krzemienny.

Nr. 42. a) W głębokości 35 cm. ognisko, składające się z kilkunastu kamieni silnie przepalonych i skruszałych, czarnej ziemi i węgli drzewnych. Poniżej b) ślady zniszczonego grobu ciałopalnego w postaci kości spalonych (m. i. szczątki czaszki) i ułamków naczyń. Wreszcie w głębokości 75 cm. pod powierzchnią znalazł się c) szkielet osobnika młodzieńczego (28 zębów), leżący na wznak z głową ku północy, opartą na prawem licu, z prawą ręką zgiętą w łokciu i położoną na piersi. Przy lewym boku jego leżało szydło żelazne (ryc. 15) z szczątkami oprawy kościanej; dł. ogólna 6,4 cm., długość rękojeści 3,3 cm., szerokość 0,5 cm.

Nr. 43. Grób ciałopalny. W głębokości 16—18 cm. kamień płaski przykrywający szczątki dwóch naczyń (większego i mniejszego). Naczynie większe miało kształt w przybliżeniu jajowaty, powierzchnię czerwono-brunatną i chropawą. Wysokość pierwotna nie da się dokładnie obliczyć, taksamo średnica otworu (ok. 30 cm.) i największej wydętości. Sądząc jednak z średnicy dna (14 cm.) naczynie musiało być dość duże. Drugie naczynie miało kształt czerpaka lub dzbanka z oddzieloną szyjką i jednem taśmowatem uchem. Naczyńko to jest czerwono-brunatne i gładzone. Rozmiarów jego z powodu dochowania tylko w ułamkach podać niepodobna.

Nr. 44. Grób szkieletowy. W głęb. 63 cm. szkielet starca bezzębnego, leżący na wznak z rękoma wzdłuż ciała i nogami nieco rozszerzonemi. Głowa, skierowana ku wschodowi, oparta była prawem licem o ziemię. Przy lewem biodrze szkieletu leżał nóż żelazny (ryc. 16), przy prawem kolanie czworograniasty przedmiot żelazny w kształcie szydła (ryc. 17), z szczątkami drewnianej oprawy. Długość noża 12 cm., największa szerokość 1,5 cm., dł. rękojeści 2,6 cm. Długość szydła 5,3 cm.



Ryc. 12.
Wierzenica. Misa z gr. 23.

Nr. 45. W głębokości 10-15 cm. 10 kamieni, z których 9 tworzyło jak gdyby dwie ściany czworoboku, długości 60 wzgl. 65 cm. Wewnątrz nie było jednak żadnych zabytków.

Nr. 46. Grób ciałopalny. W głębokości 25 cm. trzy kamienie, pod największym z nich urna zgnieciona, przechylona na bok tak, że zawartość jej: kości spalone, wysypała się przeważnie na

zewnątrz. Urna jest baniasta, czerwono-brunatna. Wys. ok. 21 cm. Średnica dna około 11 cm.

Nr. 47. Jama czarna.

Nr. 48. Jama ciemna w głębokości 40 cm. o średnicy 30 cm., sięgająca 15 cm. w głąb. Wewnątrz dwa kamienie i węgle drzewne.

Nr. 49. Grób szkieletowy. W głębokości 80 cm. szczątki szkieletu bez czaszki i tułowia. Dochowało się tylko jedno biodro i kości nóg w nieładzie. Głową skierowany był szkielet pierwotnie ku zachodowi

Nr. 50. Grób ciałopalny. W głębokości 15 cm. urna z kośćmi. Naczynie to, którego cała część górna jest utrącona, jest mocno wypalone, ma stosunkowo cienkie ściany, powierzchnię chropowatą czerwono-brunatną, miejscami ciemniejszą. Wysokość wynosi dziś jeszcze 15,5 cm., średnica dna 8,5 cm. największa wydętość około 24 cm.



Ryc. 13.
Wierzenica. Jama ciemna (nr. 27).

Nr. 51. Szczątki naczynia rozbitego.

Nr. 52. Brzeg naczynia wczesnohistorycznego.

Nr. 53. Grób ciałopalny. W głębokości 10 cm. urna przykryta misą oraz dzbaneczek, wszystko obstawione wkoło 4 kamieniami. Urna czerwono-brunatna rozbita na drobne kawałki, miała w przybliżeniu kształt jajowaty i była górą chropowata, dołem gładzona. Misa również tylko w ułamkach dochowana, miała powierzchnię brunatną gładzoną i brzeg lekko na zewnątrz wygięty. Trzecie naczynie w kształcie dzbanka o jednem uchu, czerwono-brunatne, powleczone warstwą delikatniejszej glinki, ozdobione jest skośnemi linjami w „jodełkę". Wysokość jego wynosi około 12 cm., średnica dna 7,5 cm.



Ryc. 14.
Wierzenica. Popielnica z gr. 37.

Nr. 54. Grób ciałopalny. W głębokości 20 cm. urna przykryta misą i obstawiona wkoło 16 kamieniami (ryc. 18). Największy z nich (o średnicy 30 cm.) znajdował się tylko 8 cm. pod powierzchnią, najmniejszy w głębokości 23 cm. Spód grobu był wyłożony kamieniami, pod samą urną znajdowała się większa płyta. Urna (ryc. 19) jest baniasta, czerwono-brunatna, gładzona z niewyraźnie oddzieloną szyjką, zaopatrzona na granicy szyi i brzuśca w dwa ucha, zwężające się ku środkowi. Wysokość jej wynosi 22,5 cm., średnica otworu 18,5 cm., dna 11,7 cm., największa wydętość 26,5 cm. Ucho jest 5 cm. wysokie. Misa, zachowana tylko w ułamkach, ma powierzchnię ciemnobrunatną i była conajmniej 8 cm. wysoka, z średnicą otworu około 23,2 cm.

Jak widzimy z powyższego zestawienia cmentarzysko na „Żaliku" nie jest bynajmniej jednolite, lecz zawiera groby różniące się nietylko obrządkiem grzebalnym, ale pochodzące z trzech rozmaitych epok. (Por. plan: ryc. 20.) Bezsprzecznie najstarszym ze wszystkich jest grób nr. 18. Naczyńka tulipanowate, znalezione w nim, zbliżone są tak bardzo do szeregu naczyń, znalezionych w grobach szkieletowych w Iwnie, w pow. szubińskim,*) że nie wahamy się zaliczyć ich do typu „iwieńskiego". Znamy dziś zresztą już cały szereg dalszych naczyń analogicznych, znalezionych na obszarze Kujaw, po obu stronach dawnego kordonu prusko-rosyjskiego, oraz w sąsiednich Prusach Królewskich.**) Niestety chronologja naczyń tego typu nie jest jeszcze dotąd ustalona. Sądząc z inwentarza grobów odkrytych w Iwnie, należałoby naczynia te zaliczać do późnej epoki kamiennej, zupełnie jednak takie same naczynia tulipanowate znajdowały się podobno w grobie szkieletowym z II okresu bronzowego, odkrytym w Wojdalu, w powiecie inowrocławskim.***) Nie jest więc wyłączona możliwość, że naczynia te pochodzą z wczesnej epoki bronzowej. Byłoby to ważne o tyle, że moglibyśmy przy pomocy owych naczyń wypełnić dotkliwą lukę w dziedzinie ceramiki przedhistorycznej, z wczesnej epoki bronzowej bowiem dotąd ceramiki prawie nie znaliśmy. Tak czy owak nie ulega żadnej wątpliwości, że grób nr. 18 reprezentuje, wraz z nożykiem krzemiennym nr. 41, najstarsze ślady pobytu

*) Zeitschrift für Ethnologie 1905, str. 899 i nast. — Aus dem Posener Lande III (1908) str. 155 158. — Mannus II, str. 60, ryc. 1. — Blume: Vor- und frühgesch. Altertümer aus d. Gebiet der Prov. Posen. Ausstellung im Kais. Friedrich-Museum, str. 28. – Kostrzewski: Wielkopolska w czasach przedhistorycznych, str. 13, ryc. 19.

**) Baranowo, pow. strzeliński (Muz. Tow. Przyj Nauk. w Pozn.) — Frankowo. pow. rypiński (Muz. Diecezjalne w Płocku nr. 125). — Topolno, pow. świecki (Nachrichten über deutsche Altertumsfunde 1902, str. 5 i nast., ryc. 1).

***) 2 egz. Mannus VIII, str. 248, ryc. 4—5.

człowieka na „Żaliku“. Grób ów ciekawy jest i z tego względu, że nie zawierał całego szkieletu, lecz tylko części jego, mianowicie kości długie ramion i nóg bez śladu innych kości, przedewszystkiem zaś czaszki. Kości wspomniane były coprawda wszystkie dość silnie zniszczone, mimo to jednak trudno przypuścić, aby nie miała się dochować część szkieletu najodporniejsza, mianowicie czaszka. Należy zatem przypuszczać, że istotnie w grobie tym pochowano zmarłego pokawałkowanego i pozbawionego głowy, a ewentualnie i innych części ciała, mielibyśmy tu zatem do czynienia z tak zwanym pogrzebem cząstkowym. Przemawiają za takiem przypuszczeniem także małe rozmiary grobu (50 × 95 cm.). Wypadki podobne nie są zbyt liczne. Kilka grobów analogicznych znamy z cmentarzyska w Łankiszkach, w pow. lidzkim, rozkopanego przez Wandalina Szukiewicza,*) dalsze analogje znane są ze Śląska.**) Możliwe jest, że mamy tu do czynienia z ciałami osób poległych w boju, którym odcięto w czasie walki głowę, lub któryś z członków, zabrany ewentualnie przez stronę przeciwną jako trofeum, albo z grobami zbrodniarzy, skazanych za przestępstwo popełnione na podobne okaleczenie lub ścięcie głowy, albo wreszcie z rezultatami jakichś praktyk rytualnych.***)



Ryc. 14a. Wierzenica. Żel. grot strzały.



Ryc. 15. Wierzenica. Szydło żel. z gr. 42.

Druga z kolei co do wieku jest grupa grobów ciałopalnych (nry. 2, 4, 12, 23, 30, 37, 42 b, 43, 46, 50 i 53—54). Są one na ogół niezbyt dobrze zachowane. Część bowiem uległa zniszczenia przy używaniu „Żalika“ jako cmentarzyska w okresie wczesnohistorycznym, poza tem większość naczyń porozsadzana jest przez korzenie drzew i zgnieciona przez kamienną osłonę grobu. Groby te pochodzą z początku epoki żelaznej, najprawdopodobniej z wczesnego okresu lateńskiego, trudniej jednak jest określić przynależność ich do jednej z obu grup kulturalnych, istniejących w tym czasie obok siebie na ziemiach Polski Zachodniej. Mamy tu do wyboru albo kulturę grobów skrzynkowych, reprezentującą ludność pochodzenia, zdaje się, północnego, pojawiającą się w początku epoki żelaznej nad ujściem Wisły i stamtąd szerzącą się ku południowemu wschodowi, albo też kulturę t. zw. „łużycką“, reprezentującą ludność dawniejszą, w stosunku do najezdniczej ludności grobów skrzynkowych autochtoniczną. Obie te kultury w pierwszym okresie żelaznym (halsztackim) odróżniają się dość wyraźnie od siebie, mimo częściowego zmieszania się ich terytorjalnego, mianowicie ludność grobów skrzynkowych istotnie posługuje się w tym czasie przeważnie grobami w kształcie skrzyń kamiennych, mającemi charakter grobów familijnych, gdy ludność kultury „łużyckiej“ chowa spalone szczątki swych zmarłych w grobach obłożonych zaledwie kilku kamieniami, lub zgoła pozbawionemi obsłony kamiennej. Pod koniec I-go okresu żelaznego jednak kultura grobów skrzynkowych zajmuje prawie cały obszar, zajęty poprzednio przez kulturę „łużycką“, a w ciągu następnego, II-go okresu żelaznego (lateńskiego) dokonuje się wyrównanie różnic kulturalnych, dzielących obie grupy ludności: Ludność grobów skrzynkowych bowiem w miejsce grobów skrzynkowych zaczyna używać również grobów obłożonych w koło mniejszemi kamieniami, a nawet bez obwarowania kamiennego, a równocześnie naczynia typu „łużyckiego“ upodabniają się tak dalece do naczyń kultury grobów skrzynkowych, że nieraz istotnie trudno je od nich odróżnić. W parze z temi zjawiskami idzie pewne zubożenie form naczyń, które najjaskrawiej przejawia się w ceramice „łużyckiej“ tego okresu, tak przecież różnorodnej i bogatej w okresie poprzednim. To zatarcie się dawnych różnic dzięki współżyciu dłuższemu na tem samem terytorjum i kulturalnej asymilacji liczniejszej ludności starszej przez mniej liczną napływową, ale rządzącą, utrudnia ścisłe określenie w poszczególnym wypadku przynależności grobów, względnie okazów ceramicznych tego okresu, do jednej z obu grup. O ile chodzi jednak o groby ciałopalne z „Żalika“ wierzenickiego, skłaniam się raczej do zaliczenia ich do kultury „grobów skrzynkowych“ niż do kultury „łużyckiej“.



Ryc. 16. Wierzenica. Nóż żel. z gr. 44.



Ryc. 17. Wierzenica. Szydło (?) żel. z gr. 44.

*) Według sprawozdania rękopiśmiennego, które drukuje się w 1—2 numerze II. roczn. „Przeglądu Archeologicznego“.

**) Por. Seger: Steinzeit in Schlesien (Arch. f. Anthropologie, N. F. V, str. 121, tabl. VI, 5). Por. też „Mannus“ t. II (Ergänzungsband) str. 30 i nast., i t. d.

***) Jeszcze w wczesnem średniowieczu istniał zwyczaj ucinania głowy osobom, które śmierć zaskoczyła zdala od stron rodzinnych i zabierania jej z sobą celem pogrzebania w kraju, gdy tułów bez głowy grzebano lub palono na miejscu śmierci (Por. Vita S. Arnulfi Metens c. 1, § 12). W sprawie pogrzebów częściowych zob. J. H. Müller: D. Reihengräberfeld v. Rosdorf, Hannover 1878, str. 21—36 i Obermaier: Der Mensch der Vorzeit, München 1909, str. 424 i 491-92.

Przemawiałby za tam kształt grobu i mała ilość naczyń wewnątrz znajdowanych. Znaczna większość grobów (8 na ogólną liczbę 12), z których dwa jako zniszczone nie wchodzą właściwie w rachubę (nr. 12 i 42 b), była bądź to przykryta, bądź obłożona z boków kamieniami, niekiedy w większej ilości. Najstaranniejsze było obwarowanie grobów 23 i 54, w których także spód był wyłożony kamieniami. W jednym z tych grobów (23) znajdowała się silna domieszka czarnej przepalonej ziemi, a kamienie otaczające urnę były wyraźnie od spodu osmalone, co nasuwa przypuszczenie, że albo pochowano tu popioły zmarłego na samem miejscu spalenia zwłok, albo też, co prawdopodobniejsze, grzebiąc go, wsypano do jamy grobowej także szczątki stosu (węgle i popiół) i na świeżem jeszcze popielisku ułożono dopiero kamienną ochronę grobu. Także w innym grobie (nr. 4) znalazła się domieszka czarnej ziemi i to tylko w dolnej części grobu. Grób ten nie zawierał zupełne ceramiki, lecz jedynie dużą ilość kości spalonych, co upodobnią go tem bardziej do późnolateńskich t. zw. „jam z resztkami ciałopalenia“, również nie zawierających popielnic, a za to stale domieszkę czarnej, przepalonej ziemi. Byłby to jeden powód więcej, aby groby ciałopalne wierzenickie łączyć raczej z najezdniczą północną kulturą grobów skrzynkowych, będącą wspólnego pochodzenia z późniejszą kulturą jam ciałopalnych, niż z kulturą „łużycką“, w której domieszki węgla i ziemi przepalonej nie spotykamy.



Ryc. 18. Wierzenica. Grób ciałopalny nr. 54.

Groby ciałopalne na „Żaliku“ znajdowały się nagół niezbyt głęboko pod ziemią, przeciętnie na 20—30 cm., rzadziej zaś płyciej (gr. 43, 46 i 53) lub głębiej (gr. 12 i 30). Wszystkie groby były jednostkowe, t. zn. zawierały tylko po jednej urnie z kośćmi spalonemi. Odkąd w miejsce pokaźnych grobów skrzynkowych, budowanych z płaskich płyt kamiennych, a mogących pomieścić większą ilość popielnic i mających charakter grobowców rodzinnych, zaczęto posługiwać się skromniejszemi grobami, obłożonemi w koło zwykłemi kamieniami polnemi, dawny zwyczaj grzebania członków rodziny w jednym wspólnym grobie stracił rację bytu.

Ilość naczyń w poszczególnych grobach była rozmaita, nigdzie jednak nie przenosiła trzech. Trzy naczynia znalazły się w grobie nr. 2 i 53, dwa w grobach nr. 23, 30, 37, 43 i 54, w grobie 46 i 50 jedno, grób 4 zaś nie zawierał wogóle ceramiki.

O ile w grobie jakimś były dwa naczynia, to drugiem z nich była zazwyczaj misa, przykrywająca urnę (z jedynym wyjątkiem gr. 43). Formy naczyń są proste, mało urozmaicone. Jedna tylko przystawka w kształcie dzbanka ma skromny ornament „w jodełkę“ (gr. 53), misa zaś z grobu 12 i urna z grobu 37 ornamenty plastyczne. Urny mają przeważnie kształt baniasty z krótką szyjką i dwoma uchami na granicy szyji i brzuśca*) (gr. 2, 23, 30 i 54), częściowo zaś formę jajowatą. Powierzchnia naczyń jest z reguły czerwono-brunatna, jedno tylko naczynie ma powierzchnię czarniawą. Oprócz tego znaleziono luźno kilka ułamków naczynia o czarnej lśniącej powierzchni, zdobionego pasmem z dwóch linij równoległych, wypełnionem kropkami. Poza tem nic już nie przypomina dawnej ceramiki, typowej dla kultury grobów skrzynkowych, bo i formy naczyń są inne niż w I okresie żalaznym. Pomijając zupełny brak smukłych naczyń o wązkiej wysokiej szyjce, nierzadko zaopatrzonych w wyobrażenie twarzy ludzkiej, nie spotykamy tu już typowej dla dawnych czasów troistości uch, względnie zastępujących je guzów, nie zauważamy też wałków skośnie karbowanych na granicy szyji i brzuśca. Są to wszystko zjawiska degeneracji i świadectwa zubożenia ceramiki w tym okresie.

Trzecia wreszcie, najliczniejsza grupa grobów, to groby szkieletowe z okresu wczesnohistorycznego (nr. 9, 10, 11, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 34, 38, 42, 44 i 49). Jest ich po wliczeniu dwuch grobów zniszczonych (nr. 14 a i 21 a)

---

*) Analogiczne naczynia znamy np. z Koninka, w pow. śremskim (Aus dem Posener Lande, 1911, str. 34 tabl. 3a, str. 350) z Binina, w pow. szamotulskim (Muz. T. P. N.), z pow. grodziskiego (miejsc. niezn.) „Mannus“, t. IV, tabl. XIII, 72, z Obornik (Muz. Wielkop H. G. 1496), z Owieczek, w pow. obornickim (Muz Wielkop H. G. 1126), z Czeszewa, w pow wągrowieckim. (Tamże 1899, 15), z Dębickich Hub, w pow. średzkim (2 egz. Muz Wielkop. 1909, 883 84), z Pokrzywnicy, w pow. śremskim, (Tamże 1909, 599) i z Turostowa, w pow. gnieźnieńskim, (Tamże 1911, 913).

ogółem 19, z tych jeden (nr. 18) podwójny. Groby te, jako najmłodsze, zachowały się stosunkowe najlepiej. Znajdowały się one w znacznej głębokości, średnio na 60-80 cm. pod powierzchnią, tylko trzy groby znajdowały się głębiej (na I metr), dwa zaś płyciej (na 30 względnie 50 cm.).

Większość grobów była pozbawiona wszelkiej obsłony kamiennej, tylko w trzech grobach znalazły się ślady obwarowania (nr. 19, 20 i 21). Pierwszy z tych grobów obłożony był w koło kamieniami, a w głowach jego znajdował się stożek kamienny z 5-ciu warstw okrąglaków. W grobie 20 znaleziono jeden kamień w okolicy stóp, grób 21 zaś ubezpieczony był zarówno ze strony głowy jak od stóp parą kamieni. Rozkopane przezemnie groby nie leżały wszystkie w jednym kierunku, jak wynika z poniższego zestawienia:

Kierunek.	Nry. grobów.
Wschodni	11, 20, 25, 44.
Zachodni	9, 10, 21 a, 22, 24, 28, 29, 49.
Północny	19, 42.
Południowy	26, 34.
Południ. zachodn.	21.
Południ. wschodn.	38.

Stosunkowo najczęściej (8 grobów) leżały szkielety głową ku zachodowi, tzn. obrócone twarzą ku wschodzącemu słońcu, rzadziej spotykamy ułożenie szkieletu w kierunku wschodnim (4 groby), północnym i południowym (po 2 groby) wreszcie południowo - zachodnim i południowo - wschodnim. Jakkolwiek kierunek ze wschodu na zachód i odwrotnie bezwzględnie przeważa (12 na 19) trudno jednak zaliczać nasze cmentarzysko do cmentarzysk rzędowych. Wszystkie szkielety ułożone były na wznak, przeważnie z rękoma wyciągniętemi wzdłuż ciała. Tylko w jednym wypadku obie ręce były skrzyżowane na piersiach (nr. 25), a cały szkielet nieco pochylony ku prawemu bokowi, w innym grobie zaś (nr. 42) prawa ręka zgięta była w łokciu i ułożona na piersi. Głowa sama przeważnie przechylona była na bok, mianowicie w 5 wypadkach ku prawej stronie (nr. 22, 24, 25, 42 i 44) w trzech zaś ku lewej (nr. 11, 20 i 34). W grobie 21, zawierającym dwa szkielety, głowy zwrócone były twarzami do siebie, ręce zaś splecione.



Ryc. 19. Wierzenica. Popielnica z gr. 54.

Wyposażenie grobów było naogół bardzo ubogie, jak zwykle w grobach naszych z tego okresu. Większość grobów nie dostarczyła żadnych zabytków, a tylko w kilku znalazły się skromne upominki. W grobie 19 ustawione było w nogach szkieletu wiadro drewniane z żelaznemi okuciami i kabłąkiem. Groby 20, 42 i 44 zawierały drobne przedmioty żelazne (noże i szydła), grób 22 wreszcie ozdobę bronzową t. zw. kabłączek skroniowy. Ceramiki nie znalezione w grobach ani śladu.

Ocenę i opis materjału kostnego, zdobytego przy swych poszukiwaniach, pozostawić muszę specjalistom antropologom. Od siebie mogę powiedzieć tyle, że w grobach ostatniej grupy pochowane były osobniki w najrozmaityczm wieku. Obok trzech grobów niemowląt (nr. 10, 28 i 38), znalazły się tu groby osobników młodzieńczych (nr. 22 i 42), ludzi w sile wieku (nr. 9, 19, 21, 29), wreszcie starców (nr. 24 i 44).

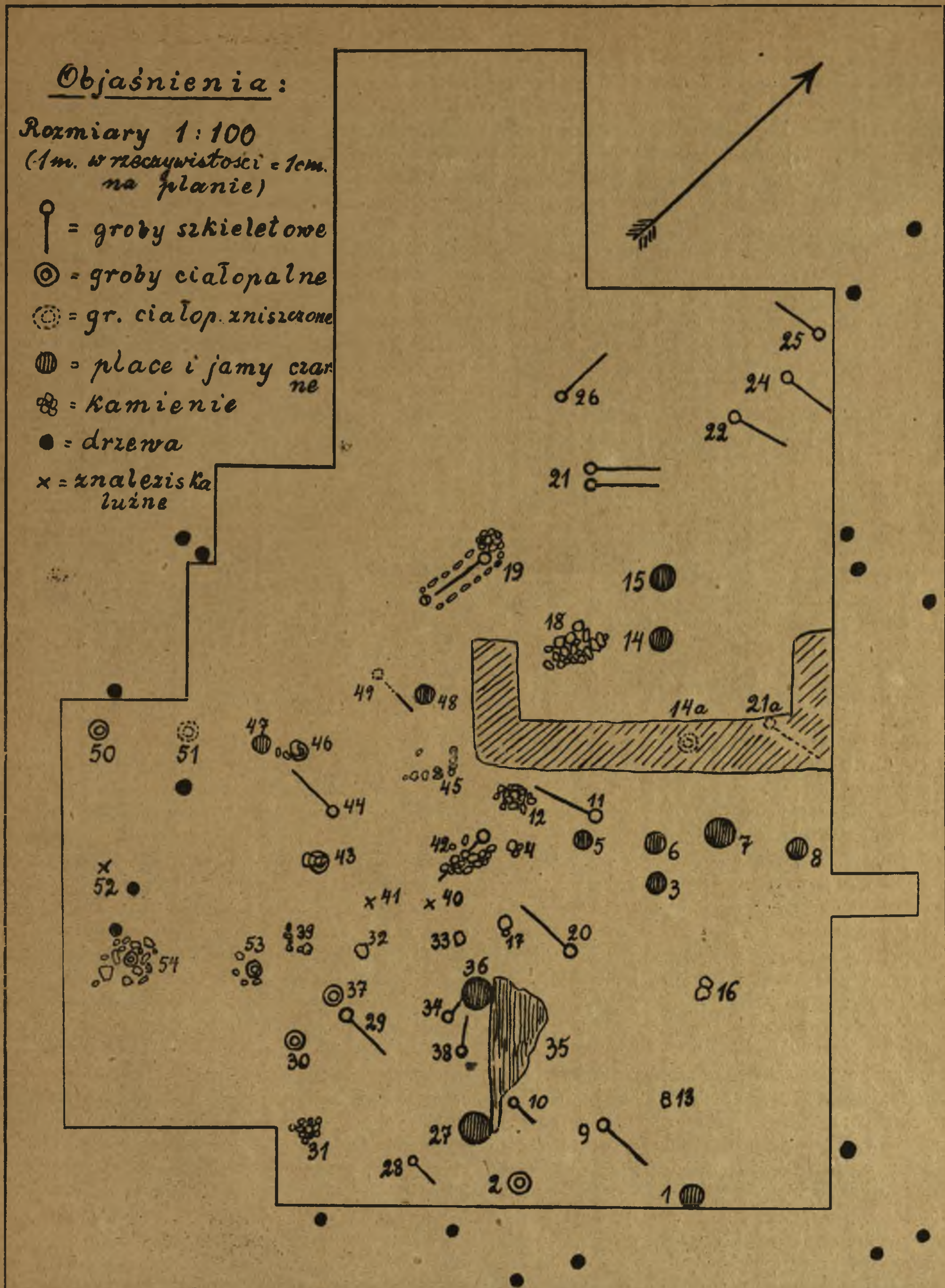
Czaszki dochowane są — z jednym wyjątkiem (gr. 29) — wybitnie długie, podobnie jak w wielu innych cmentarzyskach polskich z tego czasu.

Pozostaje nam jeszcze do omówienia ostatnia grupa zabytków, świadcząca o istnieniu na „Żaliku“ osady wczesnohistorycznej. Za ślady tej osady uważam jamy czarne (nr. 1, 3, 5, 6, 8, 14, 47 i 48) oraz ognisko nr. 42.

Jamy owe, przeważnie o niewielkiej średnicy (średnio 30—40 cm.), były najprawdopodobniej dołami od słupów, tworzących główną część składkową ścian domów ówczesnych.*) Skorupy znalezione w kilku z tych jam (nr. 35 i 36) umożliwiają nam określenie czasu powstania osady na „Żaliku“, wskazując na okres wczesnośredniowieczny, t. zn. mniejwięcej współczesny **) z naszem cmentarzyskiem szkieletowem. Ponieważ jednak z góry wydawać się musi nieprawdopodobnem, aby zakładano osadę na temże miejscu, gdzie grzebano zmarłych, i odwrotnie, aby urządzano cmentarz w bezpośredniem sąsiedztwie

*) Por. Praehist. Zeitschrift I, 215 i nast., II, 375 i nast., dalej Wiad. Archeol. t V, str. 36—39.

**) Jamy nr. 7, 27 i 36 o większej średnicy niż poprzednie (0,60—1 m.) są, być może, starsze od reszty i mogły służyć jako miejsca palenia ciał w okresie wczesnolateńskim, z którego pochodzi nasze cmentarzysko ciałopalne. Potwierdzałby to charakter skorup, znalezionych w jamie 7 i nr. 27.



Ryc. 20. Wierzenica. Plan znalezisk na „Zaliku".

osady, niejako u progu mieszkań, należy przypuścić, że mimo przynależności osady i cmentarzyska szkieletowego do tego samego okresu wczesnohistorycznego, nie były one jednak ściśle współczesne, lecz dzielił je conajmniej okres 100—150 letni, t. zn. dość długi, aby tradycja o używaniu niegdyś „Żalika“ jako miejsca grzebania zmarłych mogła była zaniknąć. Bezpośredniego dowodu na to, że osada musiała być późniejszą od cmentarzyska szkieletowego dostarczają nam spostrzeżenia, poczynione przy rozkopywaniu ogniska nr. 42 a i znajdujących się pod nim grobów (42 b i c). Grób ciałopalny 42 b współczesny jest reszcie grobów analogicznych i został widocznie zniszczony przy wykopywaniu grobu dla szkieletu, znajdującego się w głębokości 75 cm. Na tem samem miejscu zbudowano następnie ognisko starannie ułożone z kilkunastu kamieni wykazujących silne działanie ognia. Otóż wydaje się poprostu wykluczone, aby jeszcze w okresie używania „Żalika“ jako cmentarzyska, bezpośrednio ponad jednym z grobów miano wznosić budowle dla żyjących; należy zatem przypuścić, że istotnie między chwilą ostatniego pogrzebu, a zbudowaniem pierwszej chaty na „Żaliku“ minął dość długi przeciąg czasu. O ile zatem dla grobów szkieletowych przyjęlibyśmy jako datę powstania mniejwięcej jakiś koniec X i pierwszą połowę XI wieku, osada pochodzi, być może, dopiero z XII wieku. Dokładniej będzie można ustalić datę dopiero po przeprowadzeniu szczegółowych studjów nad naszą ceramiką okresu wczesnohistorycznego, dotychczas systematycznie niezbadaną. Widzimy z powyższych rozważań, że cmentarzysko nasze, jakkolwiek nie dostarczyło zbyt bogatego plonu efektownych znalezisk, dało jednak obfity materjał nowych spostrzeżeń, wzbogacający dotychczasowe nasze wiadomości o kulturze przedhistorycznej Wielkopolski.

II. Walne Zebranie Towarzystwo Muzealnego
w dniu 17 czerwca 1918 r.

Zebranie zagaił o godz. 8-mej prezes p. mec. B. Chrzanowski, a przeczytawszy porządek obrad na przewodniczącego poprosił p. mec. Ratajskiego. Porządek obrad zmieniono o tyle, że wykład inż. dypl. p. Kaz. Rucińskiego postawiono na pierwszem miejscu. Wykład poświęcony był „ochronie zabytków“. Piękna forma wykładu, staranny język, dykcja doskonała wywarły na dobrane grono słuchaczy wrażenie niezwykłe. Prelekcję tę postanowiono wydrukować w „Zapiskach Muzealnych“. Przytoczymy tu tylko końcowe wywody prelegenta.

„Należy inwentaryzować istniejące zabytki według powiatów. Towarzystwu Przyjaciół Nauk należy nadsyłać opisy i fotografje starych kościołów, dworów, zabudowań gospodarczych, Bożych mąk i t. d. Zebrawszy ten materjał dopiero stworzyć możemy dokładny obraz własnej kultury, budzić własny gust narodowy. W ostatnich 20 latach poniszczono mnóstwo zabytków przeszłości naszej, natomiast nawznoszono, z pogwałceniem wszelkiej tradycji w architekturze, budynki, które tworzą wyrzut przeciwko kulturze rodzimej. Zamiast kościołków drewnianych, okolonych zielenią drzew, powznoszono gotyckie, renesansowe i barokowe kościoły z cegły czerwonej, zamiast dworków pobudowano farmy, zamiast sprzętów dawnych pownoszono meble fabryczne“. — W końcu przechodząc do wykopalisk, przestrzegał prelegent, aby samowotnie nie kopano w ziemi za urnami i innemi wykopaliskami. W razie znalezienia śladów cmentarzysk, należy uwiadomość o tem Tow. Przyj. Nauk, które na miejsce wydeleguje archeologa dla naukowego zbadania zabytków.

W dyskusji, jaka się następnie wywiązała, oświadczył ks. dr. Dettloff, że duchowieństwo podejmuje już inwentaryzację zabytków z inicjatywy ks. Arcybiskupa, który przeznaczył na ten cel większą sumę. Wszelkie cenniejsze zabytki kościołów gromadzi się oddawna już w Muz. Diecezjalnem. Ks. dr. Kantak podaje wynik inwentaryzacji bibljotek parafjalnych i dekanalnych, podjętej również z polecenia ks. Arcybiskupa, który najcenniejsze rękopisy i druki z bibljotek tych zamierza zebrać w Bibljotece Seminaryjnej jako centrali. W jednej tylko poklasztornej bibljotece w Trzemesznie znalazł ks. dr. Kantak przeszło 300 cennych druków z XV w. (inkunabułów). Tak znaczna ilość wczesnych druków świadczy o wysokiej kulturze klasztoru trzemeszeńskiego. Dr. Kostrzewski przedstawia los niektórych bibljotek parafjalnych i poklasztornych. Najcenniejsze rzeczy z bibljotek poklasztornych prze-

do bibljoteki królewskiej w Berlinie, znaczne ...ci książek znajdują się do dziś po dworach rodzin ...ych patronów. Książkom tym dzieje się nieraz ...lka krzywda. Pewien ziemianin grube foljanty rzucał w błoto, które dzieliło dwór od pewnego miejsca ustronnego, aby suchą nogą tam się przedostać. W innem miejscu administrator majątku pełen wóz cennych książek kazał wywieść na pole i spalić, ponieważ ubikacji, w której dotąd książki się przechowywały, potrzebował dla komornika-pogorzelca. W końcu ks. dr. Dettloff oznajmił, że grono ziemian postanowiło opublikować zabytki rodzinne w szeregu zeszytów, które ukazywać się będą perjodycznie.

Po wyczerpaniu się dyskusji wysłuchano sprawozdania sekretarza dra. Kostrzewskiego, który zarazem przedstawił stan kasy, w zastępstwie nieobecnego skarbnika bawiącego na wakacjach. Do zbadania kasy wybrano komisję z trzech członków: pp. Malinowskiego, inż. Rucińskiego i dra. Krzyżankiewicza. Ustępujące z zarządu panie: hr. Szembekową, W. Chłapowską i M. Gosieniecką wybrano ponownie przez aklamację. W końcu oznajmił p. dr. Kostrzewski, że Tow. Muzealne zamierzało zakupić dla galerji Muzeum dzieło Malczewskiego. Pertraktacje się rozbiły. Tymczasem pp. Chłapowscy z Sobiejuch zamówili obraz u Malczewskiego i w powyższym celu podarują go Towarzystwu. Dr. Kostrzewski dziękował za dar: wyraził nadzieję, że z grona członków Towarzystwo częściej spotka niespodzianka podobna. O godz. 10 $^1/_2$ zebranie zamknięto.

J. K.

III. Walne Zebranie Towarzystwa Muzealnego
w dniu 11 grudnia 1919 r.

Po zagajeniu Zebrania przez sekretarza wybrano przewodniczącym ks. prob. Kościelskiego z Poznania. Następnie sekretarz przedstawił sprawozdanie za rok 1918. W dniu 31 grudnia liczyło Towarzystwo ogółem 1042 członków, w tej liczbie 950 członków zwyczajnych, a 92 dożywotnich. W ciągu roku przybyło członków 350, w tem 31 dożywotnich, ubyło [illegible] i to trzech wskutek skreślenia ich przez Zarząd, siedmiu zaś zmarło w ciągu roku. Straciliśmy w roku ubiegłym przez śmierć następujących członków: śp. p. Łucję Duninową z Granówka, p. Stanisławę Gołaszewską z Śremu, ks. Jana Dziubka z Siemowa, p. Stefana Kropaczewskiego z Poznania, ks. radcę Łabendzińskiego z Tuczna, hr. Marję Mycielską z Gębic i redaktora Jana Szmańdę z Poznania.

Działalność Towarzystwa rozwijała się, jak dawniej, w dwojakim kierunku. W celu spopularyzowania i udostępnieniu zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk wydaliśmy zeszyt II i III „Zapisków Muzealnych“ oraz ilustrowany „Przewodnik po zbiorach przedhistorycznych Towarzystwa Przyjaciół Nauk“. Równolegle staraliśmy się także w miarę sił popierać rozwój Muzeum T. P. N., które zasililiśmy darem 1000 mk. na pomnożenie Bibljoteki, udzieliliśmy także subwencji w sumie 500 mk. Towarzystwu Naukowemu w Toruniu na cele muzeum Towarzystwa. Za przykładem Poznania utworzyło się i w Toruniu „Towarzystwo Muzealne“, które przejęło od nas statut i organizację i wytknęło sobie jako cel popieranie rozwoju Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu.

W celu zainteresowania delegatów Towarzystwa Muzealnego zbiorami naszemi i zachęcenia ich do współdziałania w gromadzeniu zabytków dla muzeum, zwołał Zarząd na dzień 28-go maja r. ub. I. zjazd delegatów Towarzystwa Muzealnego, który skupił niestety niezbyt liczne grono osób. Uchwalono na zjeździe tym, że każdy delegat ma być niejako ogniwem pośredniczącem pomiędzy muzeum, a właścicielami zbiorów i amatorami zabytków, że zadaniem delegatów powiatowych jest donoszenie muzeum o ciekawszych zabytkach, znajdujących się w okolicy i ułatwianie muzeum nabycie ich na własność czy w depozyt. Uchwałę tę rozesłano delegatom nieobecnym z wezwaniem do podjęcia akcji w kierunku ochrony i gromadzenia zabytków.

Doniosłe przemiany polityczne, które dokonały się pod koniec 1918 roku, zwróciły uwagę społeczeństwa w innym kierunku, obecnie jednak zarząd podejmie na nowo akcję rozpoczętą i spodziewa się z niej niemałej korzyści dla muzeum.

Następnie skarbnik, p. dyr. Władysław Miśkiewicz, przedłożył sprawozdanie kasowe za rok 1918. Wykazuje ono w dochodach 17057,77 mk., w rozchodach zaś 14 823,60 mk., tak że na rok 1919 przechodzi remanent w sumie 2234,17 mk. Szczegółowe cyfry podaje sprawozdanie kasowe, zamieszczone na str. 42. Zebranie udzieliło skarbnikowi absolutorjum. W dalszym

ciągu na wniosek sekretarza uchwalono podwyższyć składkę minimalną z trzech na sześć marek rocznie, ze względu na zwiększone koszta druku „Zapisków“. W wolnych głosach zaproponował p. dyr. Pajzderski rozszerzenie działalności Towarzystwa i zamienienia go na „Towarzystwo miłośników Poznania i Gniezna“ na co się nie zgodzono, a ks. prałat Kościelski poruszył sprawę muzeów lokalnych oraz ich zadań w stosunku do muzeów prowincjonalnych. Wres[illegible] zastanawiano się nad dalszem wydawaniem „[illegible]pisków Muzealnych“ i mimo ogromnego podroże[illegible] papieru, kliszy i cen druku uchwalono utrzym[illegible] wydawnictwo, chociażby — ze względu na warunki trudne — przyszło wydawać je w szczupl[illegible] rozmiarach i w odstępach dwuletnich.

J. K.

Sprawozdanie kasowe z roku 1918.

Dochód.

Remanent z r. 1917 (kto dep. I) . .	mk.	395,05
„ „ „ „ „ „ II . .	„	6288,—
Dochód ze składek członków . . .	„	7885,35
„ z odsetek 3 ½% z k-ta I . .	„	32,62
„ z odsetek 5 % z k-ta II . .	„	275,90
„ z ogłoszeń w „Zapiskach“ .	„	2059,35
„ z ogłoszeń „Przewodniku po zbiorach przedhist.“	„	121,50
	mk.	17 057,77

Rozchód.

Wydatki sekretarjatu	mk.	631,30
Pensja pomocnika sekretarza	„	390,—
Zakupno obrazów dla galerji Muz. im. Mielżyńskich	„	200,—
Subwencja na dopełnienie Bibljoteki T. P. N.	„	1262,40
Koszt druku „Zapisków“ za r. 1917-18	„	7398,25
Koszt druku „Przewodnika po zbiorach przedhist.“	„	3195,80
Prowizja od ogłoszeń w „Zapiskach“ i „Przewodniku“	„	1244,85
Subwencja dla Muzeum T. N. w Toruniu	„	500,[illegible]
Remanent na r. 1919 k. I mk. 1691,60		
Remanent na r. 1919 k. II „ 542,57	„	2234,[illegible]
	mk.	17 057,[illegible]

Władysław Miśkiewicz,
skarbnik.

Sprawozdanie kasowe z roku 1919.

Dochód:

Remanent z r. 1918 (kto dep. I) . .	mk.	1691,60
„ „ „ „ „ „ II . .	„	542,57
Dochód ze składek członków	„	4068,95
„ z ogłoszeń	„	521,35
„ ze sprzedaży „Zapisków“ . .	„	6,—
„ ze sprzedaży „Przewodnika“ .	„	163,05
„ z odsetek 3 ½ % z kto dep. I	„	91,15
„ z odsetek 5 % z kto dep. II .	„	31,83
	mk.	7116,50

Rozchód:

Wydatki sekretarjatu	mk.	445,05
Pensja sekretarki	„	300,—
Koszta druków „Zapisków Muzealnych“ za r. 1917—18 (reszta)	„	4000,—
Remanent na r. 1920		
kto dep. I . . . . mk. 1697,05		
kto dep. II . . . . „ 674,40	„	2371,45
	mk.	7116,50

Władysław Miśkiewicz,
skarbnik.

Apel do członków „Towarzystwa Muzealnego".

Wobec ogromnego spadku wartości pieniędzy i równoczesnego szalonego wprost podrożenia zarówno papieru i kliszy, jak przedewszystkiem kosztów druku,*) zmuszeni jesteśmy do ponownego podniesienia wysokości składki rocznej, którą już przeszłoroczne walne zebranie podwyższyło z 3 na 6 mk. rocznie. Sprawa ta będzie przedmiotem obrad na mającem się odbyć niebawem walnem zebraniu i w chwili kiedy zeszyt niniejszy dojdzie do rąk Szan. Czytelniczek i Czytelników, będzie prawdopodobnie już zadecydowana. Przypuszczamy, że Walne Zebranie zgodzi się na propozycję zarządu, który uchwalił podnieść składkę z 6 na 20 mk. rocznie. Jest to suma na czasy dzisiejsze b. skromna, bo stanowiąca zaledwie 3 czy 4 część zarobku dziennego najuboższego robotnika, przypuszczamy więc, że każdy z członków dotychczasowych z chęcią poniesie tę drobną ofiarę, i ufamy, że nowych członków podwyżka ta nie odstraszy. Zresztą nawet przy tego rodzaju składkach towarzystwo nasze tylko z trudem będzie mogło podołać swoim zadaniom, bo np. dwuletni dochód ze składek ledwo pokryje koszta druku niniejszego zeszytu, tak że np. o jakiemś wydatnem wspieraniu Muzeum Tow. Przyj. Nauk ani marzyć nie będziemy mogli. Składkę pozwolimy sobie dla wygody członków pobrać przez zaliczkę, dla uproszczenia zaś wyślemy zaliczkę razem z legitymacją za rok 1920. Od osób, które już zapłaciły składkę na rok bieżący w wysokości dotychczasowej, pobierzemy tylko różnicę między sumę zapłaconą a składką nowo uchwaloną. Od członków mieszkających poza dawniejszą linją demarkacyjną, od których w r. ub. nie mogliśmy pościągać składek, pozwolimy sobie pobrać równocześnie także składkę za rok ubiegły. — Mamy nadzieję, że nikt nie uchyli się od wykupienia zaliczki, aby oszczędzić nam kosztów i niepotrzebnej korespondencji. Do członków dożywotnich zanosimy gorący apel o dobrowolne podwyższenie składki wpłaconej do sumy 1000 mk., suma bowiem wpłacona przez nich ongiś jednorazowo dla zyskania członkostwa dożywotniego (100 mk.) reprezentuje dzisiaj zaledwie wartość niniejszego zeszytu „Zapisków", którego cena księgarska tyle w przybliżeniu wyniesie.

W końcu zwracamy się do wszystkich Szan. Członków z gorącą prośbą o wytrwanie przy sztandarze towarzystwa i jednanie nam dalszych członków, aby organizacja nasza mogła nadal mimo trudnych warunków spełniać ważne swe zadanie.

Zarząd „Tow. Muzealnego" w Poznaniu.

*) Dla porównania przytaczamy, że koszt druku zesz. I „Zapisków Muzealnych" wynosił 2767,— mk., zesz. II—III 11398,25 mk., zesz. IV—V „Zapisków" zaś wyniesie przeszło 40000,— mk.

Dopełnienie

do pracy prof. P. Bieńkowskiego:

O rzeźbach klasycznych w Gołuchowie.

Studjum powyższe było już wydrukowane, gdy do Gołuchowa wróciła ze schowku wojennego w Dreźnie wspomniana we wstępie główka marmurowa, którą dzięki wielkiej uprzejmości Księżny Ordynatowej Adamowej Czartoryskiej mogę dodatkowo tutaj przedłożyć. Jest to:

XVIII.

Główka bogini (tabl. XI). — Według De Witte'a Description d'antiquités à l'Hotel Lambert (Paris 1886), n. 147 została zakupiona ze zbioru Janzé (Catalogue de Janzé n. 103, Paris 1866). — Wys. 0.13 z białego gęstoziarnistego marmuru z drobnemi, połyskliwemi kryształkami, jaki w starożytności dobywano w Luna, niedaleko dzisiejszej Carrary. W żadnym razie nie jest to marmur pentelicki, jak utrzymuje De Witte, lecz włoski. Piękna patyna koloru jasnego i ciemniejszego ugru ożywia cały marmuru, jakby odcieniami polichromji. Stan zachowania ogółem bardzo dobry. Tylko górna połowa nosa była uszkodzona, ale jest dzisiaj zgodnie z linją profilu uzupełniona.

Jest to szczątek posążku udrapowanego, jak wskazuje rąbek szaty, widoczny z tyłu poniżej lewego ucha. Twarz zwracała się nieco ku swojej prawej stronie, ale bez pochylenia. Ponieważ taka sama fryzura, jaką tu widzimy — długi włos zewsząd do góry podczesany i na szczycie głowy w węzeł ujęty — była modna w Atenach w IV wieku prz. Chr. zarówno u dziewcząt jak i u efebów i dawano ją nie tylko Afrodycie, Artemidzie, Hygiei, Muzom, ale i młodocianym bogom jak Apollinowi, Erosowi i t. p., mogłoby nasunąć się pytanie, czy mamy przed sobą głowę męską czy kobiecą. Za kobietą jednak stanowczo przemawia miękki i pełny podbródek, linja czoła nie cofniętego, lecz niemal prostopadle przebiegająca z lekkiem nabrzmieniem na samym środku, nie zaś nad nasadą nosa, jak u mężczyzn. Także pięknie utoczona szyja z podściółką tłuszczową delikatnie sfałdowaną jest wybitnie kobieca. Brak jakichkolwiek

rysów indywidualnych dowodzi, że patrzymy nie na wyidealizowany portret, ale na jakiś typ idealny, bóstwo kobiece i to nie matronalne, ale dziewicze. De Witte nazwał ją Afrodytą. Istotnie, miano to ma najwięcej danych za sobą. Za niem przemawiają oczy podłużne, tęskniące, rozmarzone, usta pełne, delikatnie wykrojone z lekkiem rozchyleniem, krój policzków, pełen cichego uroku i czaru kobiecości. Nie sprzeciwia się zaś temu szczątek draperji na karku, gdyż IV wiek podobnie jak poprzednie znał obok Afrodyty, wychodzącej z kąpieli lub rozebranej do kąpieli boginię miłości osłoniętą szatami, pojętą jako przyszła rodzicielka, jako Venus genetrix. Dość przypomnieć Afrodytę koicką Praxytelesa, która była przedstawiona wedle Pliniusa (n. h. 36,20) „velata specie". W takim razie główkę naszą wyobrazić sobie należy na korpusie spokojnie stojącym, w cieniutkim chitonie, przez który tylko z dyskrecją zaznaczały się młodzieńcze kształty bogini, podobnie jak na posągu w Luwrze (repr. Clarac-Reinach p. 173,2 (= 341,1291) i Furtwängler, Meisterwerke p. 552, fig. 104). Zamiast przepaski we włosach, jaką niemal zawsze widzimy na głowach Afrodyty tej epoki, był na gołuchowskiej główce węzeł włosów podwiązany. Jak wskazują ślady i otworki w marmurze ponad prawem uchem, tasiemka ta była tam przytwierdzona, zapewne metalowa, i może niknęła we włosach z przodu.

Z tem wszystkiem nie jest wykluczona możliwość, że główka nasza przedstawia nie Afrodytę, ale jakąś inną, dziewiczą boginię. Artemida odznacza się rezolutnem, a przynajmniej uważnem wejrzeniem, więc nie jest prawdopodobna, ale możliwą byłaby Hygiea lub Kora czyli Persefona. Zwłaszcza z wiedeńską Korą (repr. Jahrb. der Sammlungen des All. Kaiserhauses XVI (1895) tabl. 10 i 11) ma gołuchowska główka dużo podobieństwa, ale — pominąwszy szczegóły fryzury — wzrok wiedeńskiej bogini jest tak odmienny, że do jednego typu obu tych twarzy odnieść nie podobna. Za to bardzo zbliżona jest ateńska głowa Hygiei (repr. Athen. Mitteil. X, 1885, tabl. 9), która ma nawet taką samą fryzurę. Tylko policzki jej są bardziej ściągłe, podbródek ostrzejszy, wzrok bardziej stanowczy i na widza zwrócony, a przedewszystkiem głowa lekko pochylona, co samo przez się czyni identyfikację mało prawdopodobną.

Co do stylu okazuje gołuchowska główka zadziwiające podobieństwo z głową Apollina w Wenecji (repr. Overbeck, Atlas tabl. XXII, n. 32 i 33; XXVI, n. 18; Amelung: Führer durch d. Antiken in Florenz, tabl. I do nr. 2, gdzie reszta literatury). Jest to z urody jakoby brat bliźni naszej Afrodyty. Nie tylko fryzura jest taka sama, ale kształty policzków, brody, ust, łuk czoła, akcent na górnej powiece z płaską gałką oczną — a przedewszystkiem powaga i uduchowienie wyrazu są tak analogiczne, że oryginały greckie obu tych głów przypisać można jednemu i temu samemu rzeźbiarzowi. A że twórcą głowy Apollina, jak się powszechnie zgadzają, był artysta spółczesny Praxitelesowi z pierwszej połowy IV wieku, choć z pewnością nie on sam, przeto i pierwowzór naszej główki do tego czasu i kierunku odnieść należy.

Wprawdzie De Witte uważał ją, jak się zdaje, za oryginalne dzieło dłuta greckiego. Tymczasem już sam rodzaj marmuru wskazuje, że jest to wprawdzie bardzo dobra i artystyczna, ale rzymska i to bardzo zmniejszona kopja. Potwierdzają to techniczne szczegóły. Rowki przedzielające poszczególne pasma włosów są tu i owdzie trapanem wydobyte. Tak samo węzeł jest oddzielony od reszty fryzury, a dolna warga od brody. Małżowiny uszne nie są wyosobnione. Partja włosów dokoła prawego ucha i z tylu jest tylko z grubszego oddana. Otwór w prawem uchu jest jedynie wcięciem dłuta zaznaczony, nie modelowany. Wszystko to wskazuje, że głowa była tylko na widok od swego lewego policzka — tak jak to okazuje nasza rycina (tabl. XIa) — obliczona i że posążek stał prawdopodobnie w głębi niszy. Podobne zaniedbania nie zdarzają się w oryginalnych utworach greckich większej wartości. Tam artysta tworzy dla własnego zadowolenia z świadomością, że Bóg patrzy na jego usilność. Natomiast lekceważenie technicznego wykończenia jest znamienne dla kopistów. Z tem wszystkiem nie był to tuzinkowy wyrobnik z epoki cesarstwa, ale wirtuoz dłuta. Nie ma tu przesadnej dokładności, a więc i martwoty nowoattyckiej. Przeciwnie rzecz jest żywa i z odczuciem robiona. Bardzo pięknie jest zwłaszcza włos oddany, tylko zgrubsza naszkicowany, co mu nadaje miękkość i lekkość.

Jak widzimy, także i ta rzeźba dorzuca parę rysów do ogólnego obrazu, jaki się nam wyłonił z analizy kilkunastu innych marmurów gołuchowskich. Wszystkie uprzytomniają nam żywo, na czem zasadzał się tak zwany styl klasyczny. Oto w najmniejszej nawet rzeźbie greckorzymskiej jest ukryty pewien pierwiastek architektoniczny. Jest on niejako jej kością pacierzową, miarą jej monumentalności. W głowach wyraża się on nadzwyczajną regularnością rysów, w postaciach i grupach daleko posuniętą syntezą kształtów. Ale jak dłuto klasyczne nawet najbardziej upraszczanym ciałom kobiecym nie daje zatracić kobiecości i miękkości, i uwydatnia zarówno wysmukłą nagość młodego chłopca jak i piękne muskularne ciało walczącego męża, tak i w twarzach najprawidłowiej zbudowanych jest pełnia wybrednego, wewnętrznego życia, która je rozświeca i upiększa. W porównaniu z nowoczesną rzeźbą, rzeźba klasyczna może wydać się bezduszną, ale wedle starożytnych najpiękniejszym sentymentem, na który dusza ludzka zdobyć się może, jest spokój i harmonja. P. Bieńkowski.



A



B

GŁÓWKA BOGINI W GOŁUCHOWIE.